
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00266401 9



LA MINIATURE EN ORIENT

K

DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLO

L'ART DE L'ORIENT

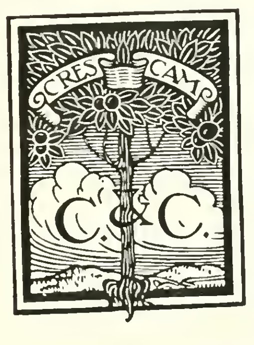
LA MINIATURE EN ORIENT

PAR

E. KUHNEL

TRADUCTION DE PAUL BUDRY

154 PLANCHES HORS TEXTE



218067
2:11:27

LES ÉDITIONS G. CRÈS & CIE
21, RUE HAUTEFEUILLE
PARIS

L'ART DE L'ORIENT

ND
2955
K814

LA SCULPTURE ÉGYPTIENNE
PAR H. FECHHEIMER
AVEC 168 REPRODUCTIONS

LA SCULPTURE HINDOUE
PAR W. COHN
AVEC 170 REPRODUCTIONS

LIBRARY
FEB
16
1982
UNIVERSITY OF TORONTO

LE LAVIS EN EXTRÊME-ORIENT
PAR E. GROSSE
AVEC 161 REPRODUCTIONS

L'ART DE LA PERSE ANTIQUE
PAR F. SARRE
AVEC 150 REPRODUCTIONS

759.9C
K

L'ART DE L'EXTRÊME-ORIENT
PAR O. KUMMEL
AVEC 168 REPRODUCTIONS

LA MINIATURE EN ORIENT
PAR E. KUHNEL
AVEC 154 REPRODUCTIONS

LA PETITE SCULPTURE ÉGYPTIENNE
PAR H. FECHHEIMER
AVEC 158 REPRODUCTIONS

TRADUCTION FRANÇAISE D'UNE COLLECTION
PUBLIÉE PAR BRUNO CASSIRER
SOUS LA DIRECTION DE WILLIAM COHN

AVANT-PROPOS

On s'est proposé de donner ici une vue assez complète et raccourcie des diverses phases de la miniature dans les pays de l'Islam; il va de soi que la calligraphie et l'enluminure ornementales ne pouvaient entrer dans ce cadre étroit. Par contre, en parlant de la peinture sous les Grands-Mongols c'eût été injustice de ne pas citer à côté des artistes mahométans les maîtres hindous qui furent constamment en rapport avec eux.

Dans le choix des reproductions on s'est moins préoccupé d'apporter des documents inédits que de réunir et de classer de beaux spécimens des différentes périodes. On trouvera les principes de ce choix exposés plus en détail dans le texte, où l'auteur a défini d'abord les buts, les sujets et la technique en général, et traité ensuite dans un ordre historique et régional des diverses écoles de peinture. Les développements indispensables mais qui eussent alourdi cet exposé, ont été renvoyés aux Remarques, où l'on trouvera non seulement l'explication des sujets, mais aussi les références nécessaires pour le lecteur qui voudrait approfondir son étude.

Pour certains sujets l'explication précise fait défaut, pour certains ouvrages la date ou la localisation; dans ces cas l'auteur a généralement préféré se retrancher dans son ignorance que d'imposer ses hypothèses personnelles au lecteur. D'autre part, certains ouvrages ont changé tant de fois de mains dans ces dernières années qu'il se pourrait que nos indications ne fussent plus tout à fait exactes.

La reproduction en noir d'œuvres d'art dont le charme principal réside dans la couleur ne peut naturellement en donner qu'une impression imparfaite si ce n'est erronée, comme il arrive parfois. On fera donc bien de rectifier autant que possible ses impressions au contact des originaux qu'on pourrait atteindre.

Les premières études spéciales sur la matière publiées en revues ou en catalogues reviennent à M. E. Blochet, et M. Migeon en a donné un premier résumé dans son Manuel d'Art musulman (1907). Mais ce n'est que l'Exposition d'art musulman de Munich (1910) et la quantité de matériaux

qui s'y trouvèrent réunis qui ont permis enfin d'entreprendre les recherches sur une plus vaste échelle. Dans l'Album paru à cette occasion chez F. Bruckmann, M. F. R. Martin traita de la miniature en même temps qu'il publiait un grand ouvrage d'ensemble sur le sujet (The Miniature Painting and painters of Persia, India and Turkey, Londres 1912), ouvrage au quel on reviendra constamment, non seulement pour ses remarquables reproductions héliographiques mais pour l'attrait de son texte et la richesse de ses aperçus, nonobstant quelques attributions fantaisistes et des appréciations exagérément personnelles. Le luxueux ouvrage en deux tomes, de MM. G. Marteau et H. Véver (Les Miniatures Persanes, Paris 1913), publié à l'occasion d'une exposition spéciale du Pavillon de Marsan, lui servira d'utile complément, ainsi que le livre très documenté, malheureusement dépourvu de toute disposition pratique, de M. W. Ph. Schulz (Die persisch-islamische Miniaturmalerei, Leipzig 1914). M. F. Sarre a consacré quelques articles au peintre persan Rizâ Abbasi et publié un cahier d'esquisses de ce maître (Zeichnungen von Rizâ Abbasi, Munich 1920); il a également recherché les emprunts faits par Rembrandt aux miniatures hindoues. Depuis la première étude de Havell (1908), celles-ci ont fait le sujet d'une littérature copieuse. M. A. Coomaraswamy a le mérite d'avoir tiré de l'oubli les écoles indigènes (Indian Drawings 1910 et Rajput painting, Oxford 1916), tandis que MM. L. Binyon et T. W. Arnold (The court painters of the Grand Mogols, Oxford 1921) mettaient récemment au jour les miniaturistes de la cour des empereurs mongols.

Dans ces ouvrages, occasionnellement cités dans les Remarques, le lecteur trouvera d'autres indications sur la littérature spéciale du sujet.*

E. Kühnel.

* Les reproductions 1, 3b, 12 à 18, 23 à 27, 35, 46, 52 sq., 58 sq., 63, 69, 98 à 100 sont empruntées à l'ouvrage de F. R. Martin; les numéros 9, 88, 94 sq. à Marteau et Véver; 126, 143 à 149, 151 à Coomaraswamy; 3a, 22, 36 à W. Ph. Schulz; les numéros 6, 37 sq., 42 sq., 44, 48, 54 à 57, 60, 62, 64, 66 sq., 70a, 77, 93, 96, 107 sq., 115 ont été tirés spécialement pour l'Album de l'Exposition de Munich; 2, 4, 20 sq., 33, 39 sq., 45, 47, 51, 61, 68, 71 sq., 74 sq., 78, 91 sq., 97, 101 sq., 109, 140 ont été édités par F. Bruckmann; les numéros 76, 79, 81 à 83, 85 sq., 136, 141 ont été faits sur des photographies que nous devons à l'amabilité de M. Sarre.

La miniature en Orient.

Suivant une erreur encore fort répandue, le Coran interdirait la représentation des êtres vivants; de là viendrait le médiocre développement de la peinture et de la sculpture dans l'art de l'Islam. En fait, le passage du livre saint auquel on fait allusion n'interdit rien que les idoles, et tout ce qu'on en peut déduire c'est que l'artiste devra s'abstenir de traiter d'aucune manière les thèmes religieux. En aucun point de l'empire islamique jamais personne n'a enfreint ce commandement, jamais un article de foi n'a été traduit par l'image.

Cela dit, il est vrai qu'on trouve dans les propos du Prophète (hadith) celui-ci: « Gardez-vous de répresenter le Seigneur ou la créature, ne peignez que les arbres, les fleurs et les objets inanimés ». Et ailleurs se lit cette menace qu'au jour du Jugement les êtres représentés viendront réclamer une âme à l'artiste, et que celui-ci ne pouvant satisfaire à leur requête souffrira les tourments du feu éternel. Voilà qui découragerait en effet toute velléité de peindre des personnages si la tradition orthodoxe (sunna) n'avait pas été reniée par une grande partie des Mahométans, et le Coran amendé par des traditions différentes. Or les principaux adeptes de cette nouvelle confession dite chiite sont les Persans, et jusque dans les pays de langue arabe de puissantes dynasties l'ont propagée de force, comme les Fatimides en Egypte, qui ne se firent pas scrupule d'employer nombre de peintres et de charger les artisans du Caire de commandes dont la représentation des êtres animés formait le sujet principal.

On s'étonne plus de voir que les premières dynasties de Califes, Omayades et Abbasides, qui auraient dû en stricts sunnites qu'ils étaient maintenir les artistes dans les limites fixées par le Prophète, en faisaient au contraire si peu de cas, que l'on en vient à se demander s'il était seulement question d'une prohibition des images en leur temps. Quoi qu'il en soit, cette prescription n'a commencé à prendre force de loi qu'en Espagne et dans l'Afrique

du Nord, et pas avant le XI[ème] siècle, puis en Egypte, en Syrie et dans l'Asie mineure depuis le XIV[ème] siècle, et peu à peu chez tous les Ottomans à de rares exceptions. Quant aux Persans et aux Hindous ils n'en ont jamais tenu compte que dans la décoration des mosquées et autres lieux de culte, attentifs à éviter toute image qui aurait pu choquer le croyant orthodoxe.

Au demeurant, il est certain que tous les artistes musulmans ont éprouvé plus ou moins de timidité à représenter la figure et que cette disposition n'a pas été sans influer sur l'évolution technique et esthétique de la peinture. Si elle ne l'a pas enrayée, elle l'a tout au moins orientée vers le genre décoratif et ornemental. La grande peinture, dont il ne nous reste pour ainsi dire rien, ne servait qu'à orner les salles d'apparat, et la miniature qu'à relever les livres où la calligraphie et l'arabesque demeurent le principal. Ce n'est point un hasard si tous les calligraphes et enlumineurs de marque sont mentionnés dans les chroniques dans leur ordre et avec un état détaillé de leurs mérites, tandis que les peintres y sont dépêchés en quelques mots. Que des artistes travaillant dans ces conditions aient réussi à créer des chefs-d'œuvre, voilà qui force notre étonnement et vaut qu'on leur applique d'autant plus d'attention que nous abordons ici avec des préjugés d'Européens un art, un esprit et une esthétique assez éloignés des nôtres. Voyons d'abord quelles tâches se sont proposées en leur temps et leur lieu les peintres de livres et comment ils ont collaboré à la confection des manuscrits.

Exclus de la décoration du Coran, qui forme la principale industrie des écrivains islamiques, ils n'avaient guère plus d'accès dans la littérature religieuse où s'exerçaient les calligraphes. Les premiers ouvrages où leur pinceau trouva son emploi furent les ouvrages scientifiques, des traités grecs traduits en arabe, où l'image venait à l'appui du texte. On ne concevait déjà point un ouvrage de physique ou de médecine sans illustrations, et les savants qui en commandaient copies ou qui les exécutaient eux-mêmes pourvoyaient à les faire illustrer par une main experte. Comment suivre dans un texte le fonctionnement de machines hydrauliques ou la marche des astres si l'on n'a pas sous les yeux la vue de la machine ou des constellations? Pour d'autres textes l'image était moins nécessaire à la compréhension, mais on la reproduisait avec le reste de l'original grec en mettant le dessin et la peinture au goût du jour. Ces traités scientifiques dont il nous reste malheureusement peu de fragments (pl. 1 à 6) font place dès

le XIVème siècle à une sorte d'encyclopédie qui se répand vite partout. C'est la cosmographie de Zakarîya Qazwîni qui traite de tout le monde animal et végétal y compris les monstres de la fable, sans omettre le ciel stellaire, les anges et les démons; on voit qu'il y avait là du travail pour les illustrateurs (pl. 22, 23).

Entre temps un autre ouvrage étranger, les fables de l'Hindou Bidpai (Kalila et Dimna) de l'Hitopadesa, qui connurent la grande faveur dans la traduction de Ibn Muqaffa (pl. 3 à 19 sq.), offrit aux illustrateurs l'occasion de broder mille scènes sur les enseignements du poète. Dans le même ordre nous trouvons le livre d'animaux de Ibn Bakhtischou, dont il nous reste une copie particulièrement précieuse (pl. 14 à 16). Vinrent ensuite les Maqâmen d'Abu Mohammed Hariri (mort en 1122) sur lesquels les imagiers arabes se donnèrent libre carrière. Avec beaucoup de verve et de grâces littéraires Hariri nous conte les aventures et les tours du fameux Abou Saïd de Serrudj, roué et beau parleur, véritable mine de sujets de genre où les imagiers rivalisèrent de fantaisie et de causticité (pl. 7 sq., 17 sq.).

C'est à ce peu de textes, ou presque, que se réduit la bibliothèque des livres arabes à images, et nous devons ajouter que, passé le XIVème siècle, le Qazwïni et les traités d'astronomie restèrent seuls en honneur. Nous avons à déplorer particulièrement l'absence de livres historiques, qui entre les mains d'artistes experts seraient devenus des documents d'une valeur inappréciable. La période mongole nous a mieux servis. Fait significatif, c'est du début de cette période que nous tenons la chronique universelle de Mohammed-el-Tabari, mort à Bagdad au Xème siècle, dans une édition persane illustrée dont les images ne relèvent pas nécessairement de modèles antérieurs. Embrassant toute l'histoire depuis la Création au règne des Califes, on a pensé qu'une matière aussi bigarrée ne pouvait se passer de la collaboration d'un peintre. Une miniature fort remarquable par le sujet, conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, nous révèle l'existence d'une histoire des Mongols de Djuweini: c'est l'auteur présentant au Sultan Argun un exemplaire de son oeuvre. Cette allusion directe au sort d'un ouvrage est une rareté dans l'histoire de la miniature. Vers 1300 Rachid-ed-dîn, vizir des souverains mongols Ghazan et Ouldjaitou, conçut un ouvrage semblable mais de plus grande envergure, dans lequel il se complaît visiblement à mêler des éléments bouddhiques, bibliques, chinois même, à sa matière islamique. A cette variété le dessinateur

devait trouver son compte, et nous voyons en effet dans le précieux original que possède l'Asiatic Society combien le champ de l'imagerie s'était tout d'un coup enrichi (pl. 23 sq.). Cherf-ed-dîn Ali de Yezd, historien plus positif et moins diffus, relata dans son Safer-Nâmeh les hauts faits de Timour et provoqua le maître Behzâd, entre autres, à reproduire des faits réels avec une extrême probité historique (pl. 48 à 51). En fait d'histoire nous possédons encore en un exemplaire isolé du XVIème siècle la chronique des guerres de Soliman le Magnifique (pl. 96) et l'Inde nous a laissé, à côté d'autres chroniques, celles de l'Empereur Akbar qui furent maintes fois recopiées et illustrées.

Mais la matière par excellence, sur quoi s'exerça la miniature persane, c'est la poésie indigène, et avant tout la grande épopée nationale, le Schâh-nâmeh de Firdusi (achevé en 1011), dont la plus modeste bibliothèque possédait un exemplaire et qui fit le sujet d'une série ininterrompue de belles copies du XIVème au XVIIème siècle. On reconnaîtra aisément d'après une traduction les sujets retenus de préférence par les imagiers, qui les varient à plaisir: Rustem capturant son cheval Rekhch, le cheval luttant avec un lion pendant le sommeil du héros, Zâl pénétrant de nuit chez Rudabé, la bataille des Iraniens et des Touraniens, Siyawouch sautant par dessus le bûcher, le coup de maître de Bahram Gour, etc. (cf. pl. 36, 42 sq. 59).

A côté du livre royal, l'ouvrage le plus lu et le plus souvent illustré ce sont les cinq poèmes de Nizâmi (mort en 1178), réunis ordinairement en un volume sous le titre de Khamse, où se trouvent le Trésor des Secrets et sa philosophie morale, les amours légendaires du roi Khosrau et de la belle Chirin, la ballade mélancolique de Leila et Madjnoun, les aventures amoureuses de Bahram Gour avec les filles des rois des sept climats, enfin le Livre d'Alexandre tiré des anciennes légendes du preux et sage roi des Grecs. Trois thèmes du célèbre Nizâmi ont plus particulièrement excité la rivalité des artistes: l'ascension du Prophète, la découverte de Chirin par Khosrau, la visite de Leila à Madjnoun au désert (pl. 58, 65, 53, puis 45, 90). Les diverses écoles en ont tiré même des poncifs où l'accent personnel n'a plus guère de place. Le Bustan (Jardin des voluptés) et le Gulistan (Jardin des roses) du cheikh Saadi (mort en 1291), qui représente la tendance morale dans le Parnasse persan, ont donné lieu à maintes éditions d'apparat relevées de peintures charmantes, moins toutefois que l'histoire amoureuse de Joseph

dans la version de Djâmi, Yousouf et Suleikha (XVème siècle). Le Diwân de Hafiz (mort en 1391), le fameux bréviaire de l'amour et du vin, d'essence plus lyrique, n'a que rarement tenté le pinceau des imagiers; quand ils s'y sont appliqués c'est ordinairement pour nous montrer le poète dans son entourage favori (cf. pl. 92). Plus rarement encore ils se sont attaqués à Enweri et Djelal ed-din Roumi, qui forment avec les poètes déjà nommés la Pléïade de la poésie persane. Par contre les deux poètes populaires de sang noble, les émirs Khosrau de Delhi et Schahi (mort en 1453), ont eu la faveur des miniaturistes (pl. 44, 70), et tel ouvrage de moindre valeur littéraire comme le Humây et Humâyoun de Kirmaner Khwadj (mort en 1352) nous a valu quelques-unes des plus belles peintures que l'imagination orientale ait conçues (pl. 35, 40).

Pour la littérature turque, autant dire que rien n'en a passé dans la miniature. Par contre les écoles hindoues et les artistes de la cour mahométane des empereurs mongols ont à plus d'une reprise collaboré à la confection d'admirables copies des fables et légendes hindoues, comme le Mahabharata et le Ramayana.

Voilà pour le contenu. Pour passer à la technique, la confection d'un manuscrit requérait naturellement le concours de plusieurs personnes. L'auteur de la commande avait le premier mot: assurant les frais souvent fort élevés de l'ouvrage, c'est lui qui en arrêtait le plan. Dans la règle, la commande venait du Sultan ou d'un grand de la cour. Car la miniature islamique est à proprement parler un art de cour et sans la générosité du prince elle n'eût jamais atteint à ce développement. Venait d'abord le choix des papiers, qu'il fallait souvent importer de loin à grands frais, car on tenait beaucoup aux papiers de luxe, teintés, saucés ou sablés d'or. Parfois sans doute on envoyait du papier indigène en d'autres lieux pour lui donner sa façon définitive. Dès l'abord on arrêtait la disposition de l'ensemble, le nombre et le style des têtes de chapitres, des miniatures et autres ornements, puis le calligraphe pouvait se mettre à sa besogne, qui l'occupait toujours plusieurs mois si ce n'est des années. L'ouvrage passait ensuite aux mains du doreur qui remplissait de riches arabesques les en-têtes, pages de titres et marges réservées par le calligraphe, après quoi venait le tour du peintre. Faute de majuscules dans l'écriture arabe et, par suite, d'augustales ornées, son rôle se bornait à l'image. L'esthétique voulait que celle ci se combinât étroitement

avec le texte en évitant toute raideur symétrique. On adoptait le plus souvent des formats irréguliers, on interrompait la composition ou bien l'on remplissait les vides de quelques lignes de vers. Mais il fallait être un Behzâd pour qu'on accordât à l'imagier des pages doubles pleines (voir pl. 48 et sq.). En bonne règle, le peintre commençait à tirer sur son papier soigneusement lissé une première esquisse au pinceau humide, à l'eau, puis il repassait les contours en noir ou en rouge. Pour les reproductions en séries, il est probable que les élèves du maître calquaient ses modèles au moyen d'une peau de gazelle. Ensuite, avec de petits pinceaux durs, on étendait les couleurs préalablement gâchées avec un soin extrême, à la consistance d'un liquide épais. Pour en rehausser l'éclat les Hindous y ajoutaient de la colle, qui relevait sensiblement le ton et rapprochait le procédé de la gouache. Certains artistes se firent une réputation rien que par leur dextérité à tirer des hachures imperceptibles avec un poil d'écureuil ou une barbe de plume. Sur les papiers teintés, on plaçait les textes de préférence au centre, et l'on enluminait largement les bords avec des tons d'argent et d'or (pl. 55 sq. 11). L'argent était généralement employé pour rendre l'eau, mais il s'est oxydé avec le temps, de là ces tons sombres qu'on voit aux ruisseaux, sources et étangs, qui ne correspondent plux aux intentions de l'artiste. La miniature achevée, les pages étaient encore encadrées de filets d'or, et quand le relieur avait mis la dernière main à l'ouvrage, celui-ci était présenté à l'auteur de la commande qui ne pouvait plus lésiner pour le paiement. Avec une largesse tout orientale, le peintre ou le copiste d'un livre réussi recevait autant de dinars qu'il en pouvait tenir dans ses mains bénies, tout comme le souverain bourra littéralement de pièces d'or la bouche de tel poète qui avait su lui plaire.

Outre la décoration des manuscrits, le peintre avait souvent à fournir des feuilles détachées sur un sujet et pour une destination donnés, portraits, scènes de genre, études de nature, etc Cette extension de leur activité, qu'ils durent sans doute aux Mongols, amena tout naturellement les peintres à se dégager de l'académisme qui régissait plus ou moins la décoration du livre, pour observer les hommes et le paysage, et sur cette voie réaliste, ils se trouvèrent finalement placés devant les mêmes problèmes que la peinture occidentale. Ils traitaient ces travaux soit à la gouache et au glacis comme la miniature proprement dite, soit en esquisses au pinceau avec de légers lavis et des rehauts d'or. Dans la suite ces feuillets furent très recherchés des collection-

neurs et, collés sur carton avec des spécimens de calligraphes renommés, ils formèrent des sortes d'albums, où l'on admettait aussi des travaux inachevés, dessins à la sanguine, croquis de maîtres, etc. (Le dessin à la plume n'était guère en usage, attendu que les maîtres, longuement formés à l'école des calligraphes, en obtenaient tout aussi aisément les effets, pleins et déliés des contours, hachures, éclaboussures, au pinceau qu'au roseau.) Les amateurs hindous, depuis le XVIIème siècle principalement, se plurent à former de ces albums, qui souvent laissent fort à désirer tant pour le choix que pour le goût.

Au XVIème siècle la mode de la laque ayant détrôné en Perse l'art traditionnel du relieur, les miniaturistes y trouvèrent de nouvelles occasions d'exercer leur maîtrise dans le dessin et la couleur (pl. 60, 72). Cette technique se généralisa également aux Indes, mais ne dépassa guère le niveau modeste de la nature morte. Il convient encore de rappeler ici que c'est aux peintres de livres que nous devons la plupart des admirables scènes d'animaux et de chasse reproduites sur les tapis ou sur les velours et les brocarts de l'époque safavide, où la main de tel peintre connu se reconnait aisément à certains traits de composition ou dans le choix des couleurs.

Maint détail des miniatures islamiques pourra paraître obscur à l'observateur peu initié; il convient donc de s'expliquer d'abord sur le sens de certains objets particulièrement voyants et ambigus.

Voici d'abord ces nimbes, qu'on rencontre aussi bien dans les ouvrages tardifs que dans ceux du début, et où l'on a vu à tort le signe d'une influence chrétienne. Le nimbe en disque n'est originellement, sans doute, qu'un emblème de la majesté et de la puissance et il apparaît couramment comme tel dans l'art bouddhiste; les maîtres hindous l'ont même décerné aux empereurs mongols. Dans l'ancienne imagerie de l'Islam, non seulement dans la miniature, mais dans la faïence, le bronze, le verre, les tissus, le nimbe sert à accentuer l'autorité de tel personnage, ou simplement à détacher ostensiblement une tête du fond; dans le dernier emploi il est donc purement décoratif. Pour exprimer la sainteté, la Perse a de tout temps employé le nimbe flammé, déjà connu des peintres manichéens qui en tiraient d'agréables contrastes de couleurs (pl. 58, 95). Une autre erreur consiste à voir un Mongol ou même un Chinois dans toute tête d'homme qui porte la tresse. Hypothèse plausible si les per-

sonnages ainsi coiffés appartenaient tous à une époque de grandes relations avec ces peuples étrangers (p. ex pl. 24, 33), mais en fait la mode de la tresse avait régné dèjà avant l'invasion des Mongols sous les Abbasides, introduite peut-être par les Seldjoucides turcs (pl. 5, 6, 10), et semble avoir sévi à cette époque jusque dans les contrées chrétiennes. Bien que nous ayons dit plus haut que les sujets religieux étaient exclus de l'imagerie, on ne doit point en conclure qu'il en fut ainsi pour toute espèce de créatures surnaturelles. Les anges, les génies, les diwes bons ou mauvais, démons à forme humaine ou animale, apparaissent au contraire fort souvent. La personne de Mahomet lui même, n'étant point revêtue des qualités divines, pouvait sans sacrilège être représentée, à condition toutefois que l'interdiction des images fût prise dans le sens tempéré. Le Prophète nous est en effet représenté à maintes reprises dans son ascension mystique sur sa jument Burak, et parfois aux portes du Paradis en compagnie de Gabriel. Pourtant le peintre semble généralement se faire un scrupule de lui donner des traits précis et préfère lui couvrir la tête d'un voile (cf. pl. 58).

Pour les sujets bibliques, il faut noter qu il ne sont pas tirés directement du canon de l'Ancien Testament, ils ont passé par l'empreinte arabe et offrent de sensibles altérations. Sur la foi d'anciennes légendes, les poètes persans ont donné par exemple à l'histoire de Joseph et de la femme de Potiphar une issue certainement plus plaisante pour l'une et l'autre parties. Les peintres les ont suivis, et se sont aussi beaucoup intéressés aux relations de Salomon, le sage auquel les bêtes mêmes rendent hommage, et de la reine de Saba (pl. 95, 99). Les motifs chrétiens se mêlent souvent aux formes islamiques dans l'art du Moyen Age, et c'est un hasard sans doute s'il ne nous en reste rien dans les livres à images qui nous sont parvenus; à partir du XVIème siècle ces motifs entrent dans les ouvrages persans ou hindous par imitation directe des modèles, peintures ou gravures, européens.

Quant à ces pots-pourris grotesques de monstres animaux, humains ou végétaux, comme on les aima de tout temps (pl. p. 9), n'y cherchons point une signification symbolique. Ce sont jeux de dessinateurs qui sentent leur décadence, et qui en Inde dégénèrent jusqu'au tableau magique (cf. pl. 106). Plus sérieux et aimables, ces parafes entrelacés, en formes d'oiseaux, de poissons, de quadrupèdes, de bateaux, etc. où le calligraphe concurrençait heureusement le peintre à l'abri des foudres orthodoxes, car c'est toujours le bismillah

ou quelque autre formule pieuse qui formait le noyau de leurs caligrammes (fig. page 11).

Quand il s'agit de bâtiments avec portails, balcons, tourelles, etc. ou d'intérieurs, de meubles, d'utensiles, on fera bien de se défier de la fidélité de la description. Une bonne part est née de la fantaisie décorative, et calculée pour faire valoir le sujet central de l'image; lors même qu'il suit un modèle donné le peintre mahométan ne s'astreint pas à rendre les objets avec une



Turquie, vers 1500 — *Coll. Ch. Ricketts, Londres*

fidélité minutieuse; il se préoccupe toujours de simplifier ou de compliquer les lignes selon qu'il veut produire un effet ornemental plus large ou plus délicat. Cela vaut pour les détails de l'architecture, pour les armes et les tissus, et avant tout pour les tapis, dont l'imitation nous paraît trop rarement convaincante pour que nous osions rien en déduire sur les originaux reproduits par les fabricants de tapis. A cet égard, les tableaux italiens, hollandais ou allemands, nous offrent de plus sérieuses garanties.

Qu'on ne reproche pas à la miniature orientale de n'avoir pas connu la troisième dimension. La parfaite justesse du style est la première vertu des artisans de l'Islam. A chaque technique correspond un système de formes et de couleurs particulier. Or l'art du livre est un art de surface. L'unité

est rompue si vous semez dans le texte des corps à trois dimensions. De là que les figures se chevauchent au lieu de fuir en perspective, de là aussi la faible différenciation dans les dimensions des figures, et l'absence de modelé et d'ombres. Quand au contraire l'artiste paraît s'être élevé à nos idées courantes, comme on voit dans certaines planches persanes ou hindoues récentes, c'est qu'il a subi l'influence directe du style européen.

La répugnance pour le raccourci perspectif conduit souvent l'artiste à déployer ses paysages au premier plan; et l'on conviendra volontiers que la somptuosité de tel jardin de fleurs a rarement été plus heureusement rendue que par les maîtres orientaux et leur verticalisme »primitif« (pl. 40).

La constance séculaire des us et coutumes orientaux nous est abondamment démontrée par la miniature. Parfois celle-ci nous ouvre des jours sur la civilisation de certaines époques qui autrement nous seraient lettre close. Nous apprenons par exemple qu'au temps des Abbasides de Bagdad les drapeaux et les étendards alternaient avec de curieuses formes d'oriflammes, et que l'on connaissait déjà les chapelles militaires avec hérauts et timbaliers (pl. 12 sq.). Les scènes de combats et de tournois nous montrent combien la chevalerie mongole était pénétrée de »gothique«, et combien les rapports de l'Orient et de l'Occident durent être étroits au moyen âge. Ailleurs nous nous initions aux réceptions et audiences de cour, aux divertissements princiers, chasses, polo, beuveries, exécutions. Une planche nous montre des maçons construisant une mosquée en briques et la revêtant de plaques de faïence (pl. 51 sq.), une autre des nomades devenus temporairement sédentaires vaquant aux travaux de la campagne (pl. 65). Là le décès d'un personnage aimé avec son cortège de sympathie silencieuse ou de lamentations bruyantes (pl. 81, 110). Nous suivons avec intérêt les fluctuations de la mode à travers les temps et les lieux, et souvent la coupe d'une robe ou la forme d'un turban nous livre un indice irrécusable sur la date de l'image.

Nous grondons nos enfants quand ils mettent le doigt à la bouche en signe d'émerveillement. Ce geste n'était pas si mal vu des Orientaux, comme leur littérature nous l'avait appris, car il n'est pas jusqu'au roi Kosrau que nous ne voyions sucer son doigt d'étonnement chaque fois qu'il aperçoit la belle Chirin (pl. 45, 68).

Cette dame légendaire incarna pendant des siècles l'idéal de la beauté féminine chez les Perses; ces portraits de femmes que les Mongols mirent sans

doute les premiers à la mode, accusent tous quelque souvenir de ses charmes fameux, et nous voyons abuser de son nom jusqu'en plein XVIIème siècle, pour un nu d'ailleurs peu enchanteur qui est un des rares spécimens du genre (pl. 88). L'école de Delhi nous en a toutefois laissé de beaucoup plus aima-



Perse, XVIIe siècle *Coll. Sarre, Berlin*

bles, pris sur nature avec une réelle sensibilité plastique (pl. 128 à 132). Si les Perses ont Chirin, les Hindous ont la belle Radha qu'ils ont mille fois peinte dans les soins plus ou moins détaillés de sa toilette matinale, dans toutes les attitudes, avec une préférence pour les effets décoratifs (pl. 149, 150 a). Au demeurant, la grâce masculine se trouve plus souvent célébrée que la grâce féminine; les peintres se sont plu à éterniser le souvenir de

ces jouvenceaux coquets, aux airs de filles, dont l'apparition arrachait jadis aux savants les plus posés, aux poètes les plus gâtés, de prolixes déclarations d'amour. Dans les derniers siècles, l'image spécifiquement obscène dut jouer un rôle éminent dans la décoration des livres, et non sans art; toutefois un réalisme peu délicat en diminue souvent la valeur artistique.

Les imitations de miniatures persanes, pour parler encore de cela, ont inondé le marché par milliers ces dix dernières années, venant principalement de Téhéran, et déparant, avec certaine camelote hindoue, les collections des amateurs qui s'y sont laissé prendre par quelque note pittoresque »d'origine«. A côté de faux très habiles, à peine reconnaissables pour un oeil exercé, il en est de si barbares qu'on ne saurait s'y tromper pour peu que l'on ait quelques notions générales du style et de la qualité en peinture. Quand il s'agit d'ouvrages orientaux on ne saurait trop exercer sa critique sur tous les points, sûreté du coup de pinceau, propreté de l'exécution, style de la composition, choix des couleurs, ni trop se dépouiller de cette indulgence propre aux folkloristes. S'il nous faut à tout prix quelque joujou exotique pour chatouiller notre expressionisme, nous avons les fétiches nègres, les masques papous et les silhouettes Wajang, mais n'allons pas étancher notre soif de couleur avec une camelote de bazar, qui loin de révéler une vigueur primitive n'est jamais qu'une basse contrefaçon d'un passé glorieux.

C'est ce passé que nous voudrions brièvement évoquer aux yeux du lecteur dans les chapitres suivants.

Les maîtres, les écoles et les oeuvres.

Ici, comme dans tous les domaines de l'art islamique, excepté la calligraphie, nous en sommes réduits à constituer d'abord laborieusement, avec les documents existants, cette armature historique sans laquelle il n'est pas de jugement artistique possible. En fait de données et d'indices objectifs, les sources anciennes sont fort pauvres, et ne nous apporteront jamais, pensons-nous, de plus larges lumières. Estimons-nous heureux de posséder ici et là quelques dates sur certains maîtres éminents dont les oeuvres nous sont parvenues, et sur d'autres dont rien ne s'est conservé, bien que ces dates elles-mêmes nous posent parfois des problèmes quasi insolubles. Les signatures sont également trop rares pour permettre une étude comparative des styles. Avant la fin du XVème siècle, nous ne connaissons guère de signatures autographes de miniaturistes, et les calligraphes, qui dans le colophon final se plaisent à encadrer leur nom d'une guirlande de protestations modestes, ont presque toujours, non sans dessein peut-être, omis de signaler leur collaborateur le peintre. Quand le peintre est le seul nommé, comme il arrive dans certains manuscrits anciens, on peut être à peu près sûr qu'il est également l'auteur de la copie. D'autre part, il est arrivé, pour les feuillets détachés, que les collectionneurs persans ou hindous les ont signés d'autorité et plutôt à tort qu'à raison, provoquant ainsi de nouveaux errements. Enfin l'identité de ces prénoms arabes, employés sans autre adjonction ni indication de patrie, nous pose de nombreux problèmes. Des mentions comme celles-ci: Oeuvre du maître Mohammed ou peint par Mohammed ou Mohammed le dessinateur ne nous servent guère, attendu que ces trois ouvrages peuvent aussi bien émaner de trois Mohammed différents que d'un seul. On verra plus bas de quelle complexe énigme s'enveloppe le nom de Riza. Il serait risqué de tenir les désignations de métier pour partie intégrante du nom, comme Naqqâsch (peintre), Muçauwir (dessinateur), Muddâbid (doreur), Ustâd (maître) etc., car le même artiste pouvait cumuler plusieurs de ces métiers.

Par contre, les indications du rang et les titres honorifiques comme Hâdj, Cheïkh, Aga, Émir, Sultan, etc. sont inhérents au nom.

Pour comble, le plagiat est un des procédés courants de la miniature musulmane. Même des maîtres connus n'ont pas craint de s'approprier plus ou moins littéralement la technique et les compositions de leurs devanciers, et il faut une critique méticuleuse pour s'y retrouver dans le dédale de ces combinaisons.

Cela dit, pour nous excuser auprès du lecteur des trop nombreux points d'interrogation ou de doute qu'il rencontrera plus loin et jusque dans la légende des planches, nous allons tâcher d'esquisser à grands traits les diverses phases de la miniature islamique et d'en nommer les principaux représentants.

I.

Il est assez certain que les manuscrits à images étaient inconnus au VIIIème siècle sous les Omayades de Damas. Nous possédons bien de cette époque une série de peintures murales, au petit château de Quseir Amra dans le désert syrien, mais ces derniers produits de l'antique grec n'offrent pas le moindre indice d'une conception nouvelle où pourrait s'amorcer un développement nouveau. D'ailleurs la calligraphie et l'enluminure du Coran n'ont point eu leur berceau en Syrie mais à Baçra et Kufa, c'est à dire dans l'Irak mésopotamien, et c'est là, à la cour des Abbasides de Bagdad, qu'il faut également chercher l'origine de la miniature islamique. La capitale des Califes comptait alors plus de cent librairies et nous avons retrouvé les notes d'un libraire de la fin du Xème siècle, relatives aux divers manuscrits qui lui passaient par les mains, et que sa clientèle ne cessait de redemander.

Deux éléments extra-islamique sont directement influé sur la naissance de de l'art du livre musulman: les Nestoriens, chrétiens syriens, qui sous les Abasides tinrent longtemps encore emploi d'écrivains et ne laissèrent pas d'inspirer à leurs maîtres amis des arts le goût de l'antiquité chrétienne, et les Manichéens, qui au VIIIème siècle descendirent de l'Asie centrale en Mésopotamie, où ils jouirent de la faveur particulière des Barmekides et du calife M'amûn (813 à 833). Mani, fondateur de la secte, persan né à Babylone, dont l'activité s'étendit jusqu'au Turkestan oriental, et qui mourut martyr vers 275, est célébré comme peintre dans tous les textes anciens, même par



Turkestan oriental, IXe siècle — *Museum für Völkerkunde, Berlin*

Firdusi et Hafiz; la peinture murale et la peinture de livres semblent en effet avoir tenu une place importante dans les couvents fondés par ses adeptes. Les découvertes de Grünwedel et de Lecoq dans leurs expéditions au Turfan nous en donnent la preuve tangible, et nous ont valu quelques heureux spécimens de miniatures Vigoures, qui malgré leur provenance lointaine nous renseignent sur le style que l'école de Bagdad devait s'approprier au IXème siècle (pl. 15 et 17). La jonction de ces deux courants s'opéra notamment dans la personne du calife M'amun, qui tout en étant l'ami des Manichéens faisait en même temps rechercher et traduire en arabe les vieux textes des couvents syriens. Comme troisième élément on pourrait évoquer certaines traditions du culte de Zoroastre, car il est établi que sous les Sassanides la peinture jouait un rôle à côté de la sculpture, et si nous l'en croyons, Masudi aurait vu en plein Xème siècle un vieux manuscrit contenant les portraits des rois iraniens.

Malheureusement l'Irak ne nous a conservé aucun ouvrage de cette période de début, et pour l'école qui de là provigna au Caire où elle prospéra aux côtés de la peinture murale pendant toute la période fatimide, nous en sommes également réduits aux textes. Makrizi nous parle des manuscrits précieux qui formaient la bibliothèque de ces princes et nous relate une joute entre les maîtres Qâsir de Baçra et Ibn Aziz de l'Irak, qui ayant à rendre une danseuse avec l'illusion de la perspective se tirèrent tous deux très adroitement de leur tâche.

Après la chute des Fatimides (1171) des courants orthodoxes s'emparèrent de l'Egypte et plusieurs artistes émigrèrent alors à Bagdad qui redevint la première cité du livre. Les traductions de traités scientifiques grecs étaient particulièrement recherchées; on cite tel ouvrage qui fut payé jusqu'à 120 dinars, et il nous en est parvenu heureusement quelques spécimens caractéristiques, ainsi que des éditions de Harîrî et des livres de fables. Nous tombons là sur deux noms de peintres: Abdallah ibn el Fadhl, qui en 1222 illustra une Pharmacologie de Dioscoride, et Yahya ibn Mahmud de Wasît qui en 1237 illustra les Maqâmen. Nées très certainement à Bagdad même, ces deux oeuvres nous permettent de situer quelques autres ouvrages. Tout près d'eux, le Hariri de Petrograd que nous placerons en 1230, puis le Galien de Vienne et le Kalila et Dimna de Munich (pl. 3 sq.). Au même cycle appartiendrait encore le Livre des Automates de M. Martin qui présente



Turquie, IXe siècle *Museum für Völkerkunde, Berlin*

deux inscriptions apparemment contradictoires. L'une, d'allure extrêmement décorative, serait une dédicace à l'Ortokide Nûr ed-dîn Mohammed (mort en 1193), mais elle peut fort bien avoir été copiée ultérieurement sur un édifice de ce souverain. L'autre ferait allusion au Sultan mamlouk Malik Saleh (1351 à 1354), mais on pourrait tout aussi bien y voir une dédicace anonyme; rien donc ne nous empêche absolument d'attribuer cet ouvrage au groupe ci-dessus. (Voir Remarques à pl. 1 sq.)

Un certain byzantinisme respire chez ces primitifs arabes, et par ailleurs l'allure des gestes et des vêtements dénote un reste d'héllénisme, mais au total la concision des figures, la vigueur du coloris, le souci de l'effet ornemental, la résistance aux poncifs conventionnels, marquent un esprit foncièrement original. Parfois ils rappellent par la subtilité décorative ces faïences de Raghès de la même époque, à la fois vives et délicates (ainsi les pl. 3b et 9), pour nous déconcerter tout aussitôt par de géniales intuitions de composition comme le cercle des spectateurs dans la boutique du barbier (pl. 10) ou ce groupe de bêtes, d'hommes et d'instruments dans la scène de la musique (pl. 12 sq.), dénotant une véritable maîtrise esthétique. La couleur joue gaiement dans les plis, à côté de surfaces plus tranquilles animées de détails ornementaux. A l'occasion, l'artiste recourt aux forts moyens, et atteint certains effets chers à la peinture moderne (pl. 7 et 9). Certains traits semblent d'ailleurs accuser une parenté avec la peinture murale.

L'invasion des Mongols (milieu du XIII[e] siècle), loin de ruiner l'art du livre à Bagdad, ne fit qu'y introduire certaines tendances d'Extrême-Orient, qui le pénétrèrent peu à peu sans toutefois y prendre le dessus. Il est curieux de suivre cet effort vers un style nouveau dans le Bestiaire d'Ibn Bakhtichou daté de 1295 (pl. 14 à 16). Le couple d'éléphants porte encore la pure empreinte islamique: ornement d'un seul jet, contrastes de couleur accusés; le faucon, par contre, semble textuellement copié d'un modèle chinois. Une planche qui n'est pas reproduite ici montre une Chinoise parfaitement dessinée à côté d'une bête de proie de la meilleure formule arabe. Ailleurs les deux éléments s'entremêlent: le tueur de dragon au charme presque occidental s'enlève sur un fond de nuages traités à la manière extrême-orientale: dans l'arrière-plan de la scène de fratricide, dont les figures émanent probablement de souvenirs manichéens, le dualisme est encore plus manifeste. En regard, il convient de citer une œuvre de transition tout à fait harmonieuse, où la

mongolisation n'affecte que le type des personnages; le Tabari (vers 1300) de la collection Kevorkian, où dominent les fonds rouges comme dans les petites miniatures plus avancées du Schahnameh de M. Schulz. Ce style mixte passa, probalement au XIVe siècle, de Bagdad à Damas, où renforcé d'une note byzantine, il produisit des ouvrages du genre du Qazwîni de Munich (1376, pl. 22).

Il se peut que les fables de Bidpaï aient introduit à leur suite quelque influence hindouiste en Mésopotamie. L'exemplaire daté de 1236, avec ses visages violets d'un aspect si étrange, ne peut avoir été conçu au même endroit que le Harîri de Paris. Mais nous ne saurions soutenir qu'il s'agisse d'un ouvrage hindou, tant que nous ne posséderons pas des dates plus précises sur l'art indo-musulman du moyen-âge. Dans les Maqâmen de Vienne (1334) l'influence bouddhiste est incontestable, moins dans la Visite au malade (pl. 18) qui est dans la vraie manière de Bagdad, que dans l'autre composition si particulière (pl. 17), que nous n'hésiterions pas à attribuer à une autre école si les arabesques de l'encadrement n'en indiquaient aussi clairement l'origine. La Bibliothèque d'Yildiz possède, dans un grand album qu'on a pu admirer à l'exposition de Munich de 1910, une image semblable malheureusement en fort mauvais état, plus riche en figures et beaucoup moins islamisée, plus proche des peintures d'Ajanta et du Turfan. Le même artiste y a retracé un départ pour la chasse, et dans le haut, en cortège triomphal, un éléphant portant deux personnages assis sur un grand volatile, et conduit par un zèbre, une licorne et d'autres animaux. Sans doute s'agit-il de Garuda l'oiseau merveilleux, monté par Vichnou et Lakchmi, tel que nous le retrouvons des siècles plus tard dans une peinture mongole (cf. pl. 133).

On peut admettre que le style abbaside pénétra de bonne heure en Perse et que le peinte Djemal d'Isfahan, à qui le Seldjouk Tereghrul commanda un volume de vers orné des portraits des poètes, date de cette première période. Nous assignons la même provenance à l'admirable série d'animaux de l'album d'Yildiz, dont le réalisme ne fut jamais dépassé (pl. 20 sq.).

II.

Depuis le XIVème siècle l'Iran tout entier passa sous l'influence des conquérants de l'Est, qui s'installa partout et bouleversa complètement la peinture de ces régions. De même que les premiers potentats musulmans s'étaient

entourés de secrétaires chrétiens arabes, les princes mongols s'attachèrent des copistes uigoures qui s'étaient initiés à l'art du livre dans le Turkestan oriental et qui furent sans doute suivis par les peintres. La Chronique de Rachid ed-din (1314, pl. 2 sq.) parait être l'ouvrage de l'un de ces maitres turcs qui possédait les procédés chinois d'alors en plus de ses traditions locales. A première vue on est tenté de distinguer plusieurs mains différentes dans cet ouvrage, mais à l'examen on voit qu'il s'agit d'une simple différence de degré dans l'emploi des éléments extrême-orientaux. Les couleurs vives des miniatures de l'Irak ont disparu. L'argent remplace l'or, et le gris donne le ton général. Le paysage aux troncs d'arbres si vigoureusement brossé sent encore son modèle; la planche du verso présente ses deux figures dans un contraste vraiment génial; dans les »Montagnes hindoues« l'artiste tire un parti expressionniste des plus personnels de certains éléments exotiques; la scène équestre offre enfin aux artistes de l'époque un modèle de composition claire et prenante. Les pages de titres sont signées d'un enlumineur de Bagdad qui les a couvertes d'un fouillis d'arabesques. Cette collaboration offre un grand intérêt et cadre avec cet autre fait que nous savions, qu'un certain peintre Abdallah de Bagdad, dont les œuvres sont perdues, jouissait d'une notoriété à la cour de Timour.

Outre les résidences d'hiver et d'été des Ilkhans (Bagdad et Tebriz), la ville de Samarcande, qui vers la fin du XIVème siècle avait pris un éclat incomparable grâce au plus grand des souverains et mécènes mongols, avait sans doute ressenti profondément l'influence turco-mongole. Les ambassades de l'Empire du Milieu apportaient avec elles en Transoxanie, et de là en Perse, tout un bagage de motifs chinois. Nous possédons, brochés en partie avec des modèles d'écriture de la chancellerie des Timourides, un grand nombre de dessins au pinceau qui nous feraient douter tout d'abord s'il ne s'agit pas simplement de produits de l'art des Yûan. Pour certains d'entre eux (pl. 28) le modèle a si bien passé dans l'esprit du copiste que rien ne trahirait plus la copie, si ce n'est quelque dureté de trait qui rappelle le roseau; dans une série d'études de dragons (pl. 29) nous voyons se dégager dans les détails un mouvement ornemental tout à fait islamique, qui peu à peu entraîne le sujet du côte de la symétrie (pl. 31) pour aboutir enfin à des effets décoratifs où le sujet seul dit encore vaguement son origine chinoise (pl. 32). Certains documents du Musée de Boston, entre autres, prouvent que les tableaux de

bataille et les scènes de genre ont commencé par être également copiés sur les maîtres chinois du temps pour s'adapter ensuite à l'esprit indigène par une iranisation progressive. D'autre part nous savons qu'en 1407 des fresques furent exécutées dans le palais d'une princesse timouride, et que le souverain possédait lui-même une importante collection d'œuvres peintes en tous genres.

Fait notable, c'est de nouveau dans les traités scientifiques que nous pouvons suivre les premières applications du style nouveau, en certains traités d'astronomie conme le Qazwîni de M. Sarre (pl. 33 sq.), oú les images des constellations, les fables d'animaux et mieux encore certaines figures d'archanges nous montrent la réforme désormais accomplie. Une édition de Humây et Humâyûn, peinte et écrite en 1395 par le maître persan Djunaid es-Sultanî, nous étonne par son aisance à résoudre tous les problèmes de composition et par le romantisme de ses paysages, qui nous reporte au Quattrocento italien (pl. 35). La scène de duel, d'un si charmant gothique, qui se joue sur un pan de prairie, a fait le sujet d'une autre peinture en pleine page, un peu plus récente et brillamment observée (pl. 37). Le grand format des figures est également un trait distinctif du Schahnameh de la collection Demotte (pl. 36), qui pour le pathétique de la description n'a guère été dépassé dans la suite. Un manuscrit de la collection Vignier daté de 1417 nous offre un paysage solitaire planté d'arbres, traité d'une manière large et rapide: pas d'autre vie que des ébats de poissons dans l'onde fraîche d'un ruisseau, et dans un coin, perchée sur un minaret grêle, la tête du muezzin. L'une des plus pénétrantes sensations de nature, si ce n'est la première en date, que nous devons au romantisme persan.

Les successeurs de Timour ne s'efforcèrent pas moins d'encourager la peinture, mais le centre artistique se déplace de Samarcande à Hérat. C'est là que sous le règne du Schah-Rukh (1405 à 1447) le prince Baisanqur, mécène enthousiaste qui devait mourir trop tôt en 1443, fonda und académie du livre qui dès lors imprima une tendance nationale très marquée au style de la miniature, et réforma également le programme des calligraphes et des enlumineurs. Encore florissante sous le sultan Husein Baikara (1469—1506) elle sombra dans le pillage de la ville (fin de 1507). Un exemplaire du Miradj-Nâmeh, confectionné pour le Schah Rukh et conservée à Paris, montre en certaines planches comme l'Ascension de Mahomet une certaine stylisation chinoise alliée

à un coloris parfaitement original et harmonieux. Les relations directes avec la Chine s'étaient nouées sous les meilleurs auspices grâce au peintre Ghiyât ed-dîn Khalil, attaché en qualité de chroniqueur à une ambassade que la cour de Herat envoyait à celle de Pékin, et qui n'en revint que trois ans après. C'est lui peut-être qui rapporta ces peintures sur soie, comme celles du musée de Boston, où une main probablement chinoise a tracé le traditionnel rameau en fleurs et l'oiseau, et au dessous ce groupe de gens assis, apparemment emprunté à un modèle persan (cf. pl. 39 et les Remarques). Traduite en persan cette langue produit d'abord une musique un peu rude, comme on peut voir dans ces courtisans raides et bariolés de la collection Anet (pl. 38). Quant à Ghiyât nous inclinons à le considérer comme l'un des premiers maîtres de la peinture orientale pour cette scène de jardin que possède le Musée des Arts décoratifs de Paris (pl. 40). Image pleine de ferveur et de joie de vivre comme celles où les maîtres glorieux ont déposé l'aveu de leur amour pour la nature. Le sujet n'est plus qu'un prétexte à répandre d'une seule fois toutes les richesses du sentiment; les figures elles-mêmes sont devenues fleurs et s'épanouissent naturellement au milieu de ce faste floral et parfumé. Pour la richesse descriptive ce grand style de Hérat nous ferait penser à un Altdorfer persan, qui n'a vu dans son thème, le sommeil de Rustem, qu'une heureuse occasion de pénétrer les arcanes de la nature forestière, de rêver d'arbres fabuleux et de fougères fantômales (pl. 42).

Une série de recueils poétiques remarquables nous montrent avec quelle perfection les maîtres de Herat avaient résolu le problème de l'unité d'effet par une adroite répartition de la peinture et de l'écriture. Ainsi le Nizâmi de Boston de 1463 (pl. 45), le Diwân de l'Emir Khosram de la collection Jeuniette (pl. 44) et d'autres. La composition émarge hardiment et sûrement sur les pages de texte qu'elle subordonne, esquivant ainsi les dangers d'une rigoureuse symétrie.

III.

Rien d'étonnant si tant de promesses sont enfin couronnées vers la fin du XVème siècle par la venue d'un maître génial, qui faisant siennes toutes les acquisitions du passé et y ajoutant son apport personnel, balaye les dernières conventions mongoles et fait définitivement triompher le courant national. Ce peintre, c'est Behzâd de Herat. Des sources indigènes lui donnent pour

maître Pir Séyd Ahmed de Tebriz, élève lui-même de Ustâd Djehângir de Boukhara, lequel est censé avoir reçu les leçons de Ustâd Gung, fondateur supposé de l'école irano-mongole. Ces noms nous sont livrés sans autre commentaire, et sur la vie de Behzâd nous n'en savons guère plus long. Né vers 1440, il dut venir de bonne heure à la cour du sultan Husein Mirza, où le vizir et poète Mir Alî Chîr Newai le prit sous sa protection spéciale. Occasionnellement il devint le collaborateur du fameux calligraphe sultan Alî de Mechhed, et dut connaître également le grand poète Djâmi. De 1468 à 1506 il fut à la tête de l'Académie de peinture de Hérat, puis le Safavide Ismaîl l'emmena à Tébriz, où nous savons de sûr qu'il vivait encore en 1514. (Cette même année le Schah perdit une bataille, et l'on raconte que son premier soin après la défaite fut de s'enquérir du sort de Behzâd.) La renommée du maître gagna rapidement, et il n'y eut bientôt de collectionneur en Perse et aux Indes qui ne voulût posséder quelque page de sa main. Aussi sa signature donna-t-elle lieu de bonne heure à des faux, et maint ouvrage lui fut-il attribué à tort par le zèle des amateurs.

Son premier ouvrage connu est une histoire de Timour (Boston) de 1467 avec plusieurs images sur pages doubles sans texte (pl. 48 à 51), rare prérogative qui montre quelle importance extrême le peintre attachait à sa composition. D'ailleurs en ses autres ouvrages il n'admet généralement que peu de lignes de texte et toujours subordonnées à l'image. Cette oeuvre de jeunesse frappe par le réalisme de la description; bien que les évènements relatés datent de quelque cinquante ans en arrière, ils ont la fraicheur de la chose vue. Cette audience de Timour, cet assaut de forteresse, cette construction de mosquée n'ont pas dû se passer autrement. A la liberté des gestes, à l'individualisation remarquable des visages, l'œil le moins exercé saisit d'emblée le progrès réalisé sur les travaux antérieurs. A cela s'ajoute le coloris très personnel de Behzâd. Il sait allier les valeurs avec une subtilité toute musicale et nuancer à l'infini les tons de chair pour garder l'harmonie. Presque toujours il trouve le moyen d'introduire un nègre pour avoir une tache noire. Pour le paysage il affectionne un vert saturé à plusieurs valeurs, mais il l'évite dans les vêtements et les accessoires; la richesse de sa palette ne le laisse jamais à court. La comparaison de deux ouvrages de sujet presque identique exécutés à deux époques différentes (pl. 51 et 52) montre ce qu'il a gagné à la pratique du métier; d'un imbroglio de personnages et de

détails il en vient peu à peu à isoler le fait principal pour le rendre avec plus de clarté mais non moins de vie. A ces derniers travaux appartiennent les illustrations de Madjnûn et Leila (pl. 53) conservées à Pétrograd, où il traite les sujets de sentiment avec une exquise habileté. Un couple de gazelles contemple timidement le poète tombant aux bras de l'aimée; sévèrement le lion retient la panthère qui s'apprêtait à troubler la paix du désert en bondissant sur le chameau qui paît tranquillement, tandis qu'indifférents aux tribulations humaines le chacal et le bouquetin continuent de brouter le sol avare.

En plus de ces ouvrages, l'œuvre authentique de Behzad comporte encore une édition du Bustan de Saadi datée de 1487 (Bibl. khédiviale au Caire) et quelques feuillets détachés de manuscrits perdus, dispersés dans les collections particulières et le marché d'art, en partie signés. Les trente trois miniatures des Poésies de l'émir Khosrau conservés à la Bibliothèque de Berlin proviennent sans doute de son atelier, certaines peut-être de sa main. A cela s'ajoutent quelques dessins, mais non tous ceux qu'on lui attribue. Entre les portraits nous ne retiendrons guère comme authentiques que celui du sultan Husein Mirza (anciennement coll. Martin) et le portrait sur soie à fond d'or d'un prisonnier de rang (pl. 54 et les Remarques), qui est tout à fait dans ses tons. Par contre il n'y a pas de raison de lui attribuer, comme on l'a fait, la copie, d'ailleurs intéressante en soi, du portrait d'un prince turc d'après Gentile Bellini.

Si les figures de femmes font rareté dans l'œuvre de Behzâd, elles sont d'autant plus en honneur chez un autre maître, Agâ Mîrek, qui vers le même temps jouit d'une très grande renommée en Perse. De renseignements privés sur sa vie, autant dire que nous n'en avons pas; nous ignorons même si avant de se fixer dans le Tebriz occidental il ne séjourna pas quelque autre part, à Bukhara ou à Hérat. Cette dernière hypothèse serait vraisemblable attendu qu'il se donne pour natif de la province de Khorasan. Nous trouvons quelques miniatures signées de lui dans des copies de Nizâmi datées de 1493, 1524 et 1539—43, qui prouveraient de sa part une prédilection pour ce poète romantique. Ce serait lui qui aurait donné le schéma du Khamse, tel que le suivirent tous les maitres persans du XVIème siècle et dont les exemplaires complets et typiques nous sont parvenus par douzaines. Ses figures sont plus sveltes et gracieuses que les bonshommes trapus de Behzâd,

mais les attitudes plus conventionnelles et guindées, et les expressions médiocres. Son fort était la représentation des génies ailés, dont l'école de Hérat s'était d'ailleurs fait une tradition (pl. 41), et dont il tira des effets grandioses, comme on voit dans l'Ascension de Mahomet (Nizâmi de Tebriz, 1539–43) que nous n'hésitons pas à lui attribuer (pl. 58). Non sans quelque exagération, Martin tient cette page pour le dernier mot de la peinture persane; du moins pouvons-nous convenir que rarement le surnaturel a été représenté avec plus de profondeur mystique et rendu avec plus de moyens artistiques. Entouré d'une immense auréole d'or, le Prophète monté sur son cheval Burak, qui vient de franchir sous la conduite de Gabriel l'océan de nuées magiquement éclairées par le soleil, s'enlève sur le bleu du firmament, tandis que des hauteurs accourent des troupes d'anges porteurs de présents.

Des raisons de style permettent de reconnaître encore la main d'Agâ Mîrek dans un portrait de femme qui dut être célèbre au XVI[ème] siècle, si l'on en juge aux multiples copies qui en ont été faites (pl. 57 et Rem.); outre la tête, qui est bien dans son genre d'idéalisation, l'arabesque fouillée du collet rappelle de fort près le rendu des vêtements dans certains ouvrages signés.

Comme troisième grand maître de l'époque nous trouvons Sultan Mohammed, élève des précédénts et l'une des personnalités les plus en vue de la cour du Schah Tahmasp (1524 à 1576) à Tebriz. Directeur de l'école de peinture il paraît en avoir élargi le programme en y introduisant la miniature à la laque et les dessins de tapis. Du moins certains chefs-d'œuvre de ce métier, comme le grand tapis de soie à sujets de chasse de Vienne, offrent ils d'étroites analogies avec sa manière. On rapporte d'autre part qu'il aurait réussi dans la porcelaine, renseignement précieux quand on aura tiré au clair si oui ou non la Perse a produit de la céramique en pâte dure en dehors de ses demi-faïences à décor chinois.

Les ouvrages signés du Sultan Mohammed sont rares. Il eut la haute main dans les fastueuses éditions de poètes persans qui s'élaborèrent pour la bibliothèque du Schah Tahmasp, et dont un destin gracieux a bien voulu nous conserver au moins deux exemplaires: le beau Nizâmi de 1539 à 1543 du British Museum, et l'incomparable Firdusi de 1537, orné de 256 miniatures, propriété du baron Edmond de Rothschild à Paris. Jusque dans les pages héroïques notre maître trahit son penchant pour le genre et l'idylle, avec cette pointe d'humour et ce gôut très vif pour l'étude de la nature qui

le caractérisent. D'autre part l'esprit courtisan de son art se marque à la raideur distinguée des mouvements et à l'élégance des modes (pl. 59). Un dessin au pinceau de l'ancienne collection Sambon, dont nous n'avons pas sujet de suspecter la signature, nous décrit avec force détails du plus haut comique une folle beuverie, comme il dut s'en voir au palais de Tebriz, où la piété du jeune souverain avait souvent ses moments de relâche. Le souverain lui-même et ses gentilshommes ont été portraiturés à plus d'une reprise par le maître Mohammed. La ressemblance lui importait si peu qu'on pourrait croire qu'il n'a fait poser qu'un seul et même modèle. Visiblement il ne s'attachait qu'à fixer les poses gracieuses de coquets adolescents et qu'à les styliser dans le sens décoratif (pl. 61 sq.).

Son meilleur élève fut Ustad Mohammedi de Hérat, souvent confondu avec lui à cause de la ressemblance des noms et des manières. Il a d'ailleurs fort adroitement chipé au maître des compositions entières et ses trucs techniques, en sorte qu'il nous tend constamment des pièges. Dans la description il est nettement plus vivant et plus populaire que son maître, et l'on dirait à feuilleter ses images qu'il s'est plutôt inspiré de Behzâd. Le Louvre possède un dessin soigneusement signé et daté de 1578 (pl. 65) provenant de la collection Marteau. C'est une suite de charmants aperçus de la vie et des travaux des champs réunis dans une composition extrêmement serrée et plaisante, qui paraît tout aussi bien inspirée de Sultan Mohammed que la danse de boucs et d'arlequins conservée à Petrograd (pl. 66); les détails d'exécution cadrent si parfaitement dans ces deux planches qu'on ne saurait les attribuer à des mains différentes. La dépendance est encore plus sensible dans le Couple d'amants de la collection Golubew, mais la forme plus ronde des têtes et certain penchant pour les effets d'ombre y dénotent plutôt la main de Mohammedi (pl, 67). Notre hésitation est plus grande devant le portrait de l'officier persan (pl. 64), dont le visage fortement hâlé se détache vigoureusement sur un fond clair et domine toute la surface. L'arrière-plan est discrètement meublé d'un arbre en fleurs, qui paraît avoir été l'accessoire favori des tableaux de sentiment avant de figurer dans les portraits proprement dits. Deux élèves de Behzâd ont fait un charmant emploi de ce motif dans la première moitié du XVIème siècle: Cheikhzâdeh Mahmûd, auteur d'un Djâmi de 1499 (Bibl. de Paris) faussement attribué à Behzâd, d'un Nizâmi de 1535 (coll. Cartier) et d'un Dîvan de l'Emir Schâhi, et Abdallah le doreur qui

se plaisait à peindre les jeunes gens, et leurs ébats en plein air dans le vin et la musique (pl. 70). A la cour du même schah Tahmasp travaillait un autre peintre, Schah Quli, dont nous n'avons guère d'ouvrages signés, et qu'une vie aventureuse empêcha sans doute de donner toute la mesure de son talent fameux. Une dame encore, Bibidjeh de Merw, était réputée pour ses dons de peintre. D'autres noms de maîtres, tels que Sâdiq, Kemâl, Mir Seyid Ali, etc., émergent par occasion, sans que nous puissions rien deviner de leur originalité, tandis que nous possédons de la même époque nombre d'ouvrages anonymes qui mériteraint une étude spéciale.

A Boukhara, sous la dynastie des Chaybanides (1510 à 1599) la tradition des Timourides fit école et notamment le dessin au pinceau à la manière chinoise de Yuan (pl. 46). Vers la fin du XVème siècle celui-ci versa dans un mysticisme délicat dont les Génies des collections Sarre, Demotte etc. (pl. 47) aux tons pâles rehaussés d'or, nous donnent une idée, puis s'orienta vers le grotesque turc et hindou (pl. 99, 106) et d'autre part vers la peinture marginale en or et argent sur papier teinté, qui servit au XVIème siècle à décorer plusieurs recueils de poésies, mais qui tomba plus tard dans la plate routine. Dans ce genre, le fragment du Bustân (coll. Schulz) magistralement écrit par Sultan Ali de Mesched, avec ses combats d'animaux fantastiques et ses figures d'après nature inscrites dans un cadre d'arbres et de feuillages où se balancent des oiseaux et des singes, variant à chaque page, est d'une rareté presque unique (pl. 55 sq.). Il n'a d'égal que les pages de titre du Nizâmi du Schah Tahmasp cité plus haut, un exemplaire de Yûsuf et Suleikha de 1557 (coll. Sarre, pl. 71) et quelques reliures où se marque la transition du lavis à la laque, et dont les Hindous ont tiré plus d'une fois des modèles de tapis (pl. 72).

IV.

La dernière floraison de la peinture persane coïncide avec le règne d'Abbâs Ier (1587 à 1629) et se signale par ses relations suivies avec l'Europe. Ce souverain, politique aussi éclairé qu'amoureux du faste, envoya des ambassades à toutes les cours chrétiennes et des présents qui firent parler de lui. L'Europe lui rendit ses politesses, et, connaissant sa prédilection pour l'art occidental, ne manqua pas de lui envoyer en présent de nombreux tableaux européens. Ceux-ci ne furent pas sans influencer les peintres que le Schah avait réunis dans l'Académie fondée par lui, où qu'il envoyait en bour-

siers jusqu'à Rome pour y étudier les maîtres italiens. Sa magnificence émanait-elle, comme on l'a soutenu, d'une vanité de parvenu plutôt que d'un sincère enthousiasme pour les arts? nous ne le croyons pas. Tant il y a qu'il réussit à faire d'Ispahan, sa nouvelle résidence, une grande capitale, et qu'il poussa toutes les branches de l'art au dernier degré de raffinement technique et esthétique. Au début l'influence de la peinture occidentale se marqua moins dans les formes que dans les sujets. Une technique séculaire, aussi profondément enracinée, ne pouvait, dès le premier contact avec les œuvres de l'étranger, s'ajuster à un style nouveau. Les moyens restent donc les mêmes, et les idées fondamentales sur la composition, sur les problèmes de l'espace et de la lumière ne varient guère. Où le changement est sensible et radical, c'est dans le choix des sujets, où une tendance nettement populaire se substitue aux conventions cérémonieuses de l'art de cour. Un sain réalisme élargit dès lors le champ de l'imagination. Une impression de campagne cueillie au cours d'une promenade, une situation fortuite dans la maison d'un ami, une rencontre imprévue de la rue se fixent sur le vif en quelques traits rapides. Les carnets de croquis se remplissent de têtes de caractère, de types, d'études de bêtes ou de plantes d'après nature. Ensuite, dans la mise en œuvre de ces esquisses, l'ancien rythme ornemental reprend à vrai dire tous ses droits, et conserve heureusement à ces ouvrages leur accent oriental.

Du temps que le Schah Abbâs résidait encore à Qazwin, il aurait commis à Cheik Mohammed de Schiraz, anciennement au service du sultan Ibrahim Mirza, quelques travaux de peinture à exécuter dans le palais, et l'on ajoute que ce maître fut le premier en Perse à imiter des tableaux européens. Le peu d'échantillons de son art que nous possédons (pl. 77) ne sont guère probants à cet égard. Vers 1590 apparaît un certain Mani, dont ses contemporains firent grand cas, peut-être à cause d'une identité de nom avec le légendaire fondateur de la peinture en Asie centrale (v. plus haut), et dont la signature a donné lieu à tant d'abus, surtout dans la miniature hindoue, qu'il est devenu impossible d'identifier aucun de ses ouvrages.

Il était naturel que l'école d'Ispahan n'accordât qu'un intérêt secondaire à la décoration des manuscrits et des recueils poétiques traditionnels, et qu'elle ne dût point y apporter de notables innovations. Nul effort pour sortir du schéma de l'illustration ni pour enrichir la composition.

L'artiste a perdu le contact avec la matière et ne la traite plus qu'avec une routine sans ferveur. Tout au plus marque-t-il une certaine prédilection pour la sécheresse précise du style mongol du XVème siècle, plutôt que pour le XVIème siècle et ses grâces nuancées. Ecartant parfois des pages de titres le calligraphe et l'enlumineur, le peintre y laisse encore subsister par habitude un ou deux cartouches d'arabesques qu'il meuble et entoure de plaisants détails parfois peu congruents au contenu du livre (pl. 89).

Dans la miniature détachée le portrait domine et nous permet de saisir au mieux les traits particuliers du nouveau siècle. Le costume d'abord, et notamment ces coiffures enflées qui font un si curieux contraste avec les turbans distingués de l'aristocratie du temps de Tahmasp. La mode parait en être née chez les Uzbek à la cour de Boukhara, pour se répandre de là en Perse. On s'émerveille de voir les prouesses accomplies par la jeunesse dorée pour donner à cet ornement d'une tête assurément légère d'idées un tour original, et pour styliser, par la pose et par l'habit, sa propre personne. Un jeune fat se fait portraiturer assis dans l'attitude la plus élégante du monde, s'apprêtant à se ganter, le pied gauche noblement relevé, un faucon de chasse sur le genou (pl. 75). Un dandy gringalet a roulé ingénieusement son turban de trente aunes, et y a fiché par sucroït une tige de fleur (pl. 74). L'une de ses mains se cache dans la manche intentionnellement trop longue, à la mode mongole, le vêtement de dessus est ceint aux hanches comme le veut le goût du jour. Voilà de quoi exciter l'admiration poétique des contemporains! Un troisième nous est représenté lisant une lettre (pl. 78): robe courte et droite, jaquette courte de brocart à figures bordée de fourrure, et là dessus un charmant visage de fille qui ne va guère avec le sabre qui pend à son côté.

Outre la mode, Boukhara a peut-être inventé quelques-uns des raffinements techniques qu'on observe dès lors dans l'exécution des miniatures détachées: dessins au pinceau peu colorés et rehaussés ici et là de taches plus fortes, ou miniatures en pleine couleur, dont le ton uniforme du fond se relève de quelques touches d'or, feuillages ou nuages. Certains ouvrages font trait d'union entre ces deux manières. Il nous reste également une quantité d'esquisses inachevées en tous genres, dans lesquelles nous pouvons apprécier, au nombre des repentirs, la conscience avec laquelle l'artiste étudiait son sujet avant de passer à l'exécution.

L'un des premiers représentants et assurément le plus brillant de la nouvelle école a signé certains ouvrages du nom d'Agâ Rizâ; ses travaux offrent assez d'analogies entre eux pour nous donner une idée claire de son style personnel. Ses dessins (pl. 76) frappent avant tout par l'étonnante sûreté du pinceau, acquise sans doute dans une longue pratique de la calligraphie. aussi bien dans le tracé des contours que dans le toucher nuancé de lignes. Il enlève les pointes des turbans et des vêtements d'une sorte de griffonnage on dirait d'un frétillement de pinceau, et nul mieux que lui ne sait exactement les noeuds et les plis. Or nous connaissons bien l'existence d'un maître de ce nom, qui aurait été l'élève de Mîr Seyid' Alî de Hérat, peintre de la cour vers le milieu du XVIème siècle, et accessoirement grand amateur de lutte; mais celui-ci serait mort à Boukhara en 1573. Cette date ne va pas avec notre Rizâ, dont nous avons toutes raisons de croire qu'il vivait encore au temps du Schah Abbâs; il y aurait tout au moins ici une confusion de dates comme ils s'en produit fréquemment. Nous tenons par ailleurs qu'un autre maître, le fécond Rizâ Abbâsi, qui travaillait à Ispahan dans la première moitié du XVIIème siècle, était aussi connu sous le nom d'Agâ Rizâ, d'où la possibilité de lui attribuer les ouvrages signés de ce nom ou la nécesité de prouver par des indices irrécusables qu'ils émanent d'un autre. Mais ce qui complique le problème, c'est que tout ce matériel Rizâ offre, en dépit des différences de signature et de qualité, une cohésion étroite que les traditions d'école ne suffisent pas à expliquer.

Considérons par exemple cette série de miniatures qui se donnent plus ou moins explicitement pour des œuvres de l'humble Rizâ Abbâsi (pl. 78 à 83). Sous la diversité des sujets, la concordance de l'invention, du dessin, du coloris et des accessoires est assez évidente pour que nous ne suspections point l'unité et la spécificité du groupe. L'analyse graphologique des signatures souvent datées conclut dans le même sens; vraies ou fausses, ces signatures sont de la même main, et les indications détaillées quant à l'auteur de la commande, à l'objet représenté, etc. plaident en faveur de l'authenticité. Mais que savons-nous de ce maître? On nous rapporte qu'à la cour du Schah Abbâs vivait un fameux calligraphe du nom d'Ali Rizâ Abbâsi, qui jouissait des faveurs particulières du prince au point de mériter le sobriquet de Châh-nuwaz (flatteur du roi). Il aurait évincé plus d'une fois son rival, le non moins fameux calligraphe Mîr Imâd, et aurait même trempé plus tard dans son assassinat.

On ne nous dit pas nettement s'il a peint ni ce qu'il a peint, mais cette lacune si fréquente n'aurait pas de quoi nous arrêter si nous n'observions pas une étrange différence entre les signatures de ses miniatures et celles de ses travaux calligraphiés. Ces derniers sont toujours signés du nom complet d'Ali Rizâ Abbâsi. Comment se fait-il que le maître ait volontairement tronqué son nom chaque fois qu'il signait une miniature? Mais un détail était jusqu'à présent resté inaperçu: la signature des manuscrits et des modèles d'écriture, si ressemblante soit-elle, n'est pas absolument identique à celle des miniatures, tandisque celle-ci se retrouve telle quelle, dans les plus menus détails du tracé, sous les œuvres d'un autre maître, le peintre de natures mortes Chafi' Abbâsi, Persan de naissance, qui exerça son activité aux Indes et mourut à Agra l'an 1085 de l'hégire, lequel se trouve être comme par hasard un fils de notre Rizâ (pl. 136). Dès lors nous pouvons supposer que le fils a signé après coup les ouvrages de son père, et qu'il était mieux placé que quiconque pour y ajouter des indications circonstanciées; peut-être même a-t-il été plus loin, donnant pour des ouvrages de son père des esquisses achevées par lui, les antidatant même au besoin.

Cette hypothèse, que nous ne lâcherons que contre bonnes preuves, nous permettrait de tenir certaines esquisses remarquables (de la coll. Sarre en particulier) pour des travaux originaux de Rizâ, bien que les notes fugitives dont le dessinateur les accompagne, et qui sont irrécusablement de sa main, diffèrent graphologiquement de la signature qu'on trouve sous ses miniatures (pl. 84). Ces notes nous renseignent agréablement sur les lieux ou les circonstances où tel dessin fut conçu. Sur une page qui nous montre un oiseau chantant nous lisons: fait tel vendredi, chez le médecin qui a voulu que l'oiseau fût sur la page. Nous apprenons que tel autre fut conçu dans la rue, tel dans le jardin d'un ami, un autre à l'occasion d'une course en montagne, observé et esquissé sur place. Rizâ Abbâsi ne devait jamais sortir sans sa boîte à couleurs et sa préférence allait aux sujets de la vie immédiate. Par ce penchant à la peinture de genre, et bien que sa facture ne cesse d'obéir à la vieille tradition orientale, il se rapproche sensiblement des maîtres hollandais de son temps. D'ailleurs on s'étonnerait que la peinture de l'occident fût restée sans effet sur lui. Il dut avoir un commerce fréquent avec les Européens résidant à la cour, qu'il portraitura plus d'une fois vêtus à la française, et grâce auxquels il apprit probablement à connaître

par des gravures la Déploration du Pérugin et peut-être les Aveugles de Pieter Breughel (pl. 82, 86).

D'autre part son attachement foncier à l'art national nous est attesté par les deux versions qu'il nous a laissées d'une scène d'amour (pl. 79, 80), où l'enthousiasme de l'ornemaniste l'a seul inspiré. Dans l'exemplaire de la collection Sarre, la coupe de vin posée sur le genou de l'amoureuse marque sans doute que les amants, malgré la complication de leur étreinte, ne perdent point l'équilibre, et ce trait malicieux est symbolique de l'œuvre du maître: un balancement extraordinaire des surfaces et des lignes commande sa composition, où les valeurs se juxtaposent et s'accordent avec un tact insurpassable.

Au reste, il est peut-être assez indifférent au lecteur de savoir si le peintre, et le calligraphe Rizâ Abbâsi sont bien une seule et même personne. Tout au plus nous reprochera-t-on de n'avoir pas su élucider complètement le problème soulevé par le nommé Agâ Rizâ. A notre décharge, nous pouvons ajouter qu'il y en eut un troisième, du nom de Mohammed Rizâ de Tebriz qui en 1585 émigra à Constantinople et revint mourir en 1628 dans sa patrie, qu'il portait également le surnom d'Abbâsi, et qu'il nous a laissé une planche annotée d'autre part de la main que nous disions appartenir à Schafi' Abbâsi. La confusion s'aggrave de l'existence d'un quatrième Mohammed Rizâ de Mechhed qui partit pour les Indes. Et nul critère ne tient plus devant l'incroyable floraison de copies et plagiats auxquels tous ces Rizâ ont donné lieu (pl. 89, 90). Qui hésiterait par exemple à attribuer l'un d'eux ce jeune guerrier avec l'arme à l'épaule (pl. 87), si par hasard cette planche n'était signée d'un autre artiste par ailleurs parfaitement inconnu?

L'élève et le meilleur ami de Rizâ fut Mu'in, dont le nom revient parfois dans les marges, et qui nous a laissé entre autres un portrait de son maître, personnage à lunettes qui sent bien plutôt son pédant d'académie que l'artiste exubérant et le parfait courtisan qu'il devait être. Au même temps travaillait Mîr Yûsuf, qui s'était spécialisé dans les sujets européens; au déclin du XVIIème siècle enfin le style né sous Schah Abbâs s'épuise en travaux plus ou moins maniérés signés d'un Mohammed Qâsim, de Mîr Mohammed Ali, de Mohammed Yûsuf-el-Huseini (cf. pl. 91, 92).

Les productions ultérieures de la miniature persane sont à peine dignes de mention. Les artistes du XVIIIème siècle cherchent à se rendre intéressants

par des copies de tableaux et de gravures d'Europe. Les campagnes de Nadir Schah (1736 à 47) eurent pour effet de resserrer temporairement les rapports avec l'école hindoue, et finalement tout le monde s'adonna à la peinture à la laque, qui sous Fath Ali Schah (1797 à 1834) devint un véritable fléau national, et qui de nos jours encore joue dans l'industrie de bazar un rôle aussi important que néfaste. On en est presque à se féliciter que l'intérêt des antiquaires ait récemment provoqué la création de véritables ateliers de faussaires à Téhéran et autres lieux, où tout au moins se perpétue l'habileté manuelle du passé et le contact avec les œuvres des belles époques.

V.

En traitant des débuts des styles arabes et mongols dans l'Asie occidentale nous avons fait incidemment allusion à l'influence turque qui, transmise d'abord par les manuscrits à miniatures de maîtres manichéens-vigoures, se renforça plus tard par l'exode des artistes du Turkestan oriental en Perse. Dans toute la production artistique de Samarcande et de Boukhara du temps de Timour et de ses successeurs, il convient d'ailleurs de faire la part de l'élément turc et d'admettre que l'art du livre n'était probablement pas inconnu des Ottomans avant la prise de Constantinople, bien que leur rigidité de Sunnites fût peu faite pour encourager le développement d'une école particulière. Le peu d'ouvrages où s'avère à coup sûr la provenance turque offrent toutefois assez de traits communs pour qu'il s'en dégage un style à part. Des images comme celle de la pl. 93, tirée de la Bibliothèque du Sultan, se distinguent de tout ce qui s'est fait en Perse par l'incohérence de la composition, la naïveté des attitudes et des expressions, les particularités de costume, la forme de la barbe, mais préludent à l'illustration des actes de Soliman Ier que nous trouvons dans une Chronique turque (pl. 96).

L'invitation faite à Gentile Bellini par la cour de Stamboul (1480) montre quel intérêt la capitale de l'Islam portait à la peinture de l'occident; on croit savoir que le Vinci lui-même y séjourna, et c'est un fait connu que Michel-Ange à son tour eut des pourparlers avec la Porte. Haidar Bey, peintre à la cour de Soliman, copia des portraits de Clouet, et ce ne sont pas là les seules preuves de l'influence européenne.

D'autre part, depuis le XVIème siècle les sultans ne cessèrent de s'employer pour attirer les maîtres persans dans leurs états. Et de même que Tebriz

avait fourni à Constantinople une importante école de calligraphes et d'enlumineurs, on peut supposer que des ateliers de peinture entiers s'y transportèrent pareillement. Du moins possédons-nous un certain nombre de textes persans dont l'imagerie accuse un goût spécial qu'il n'est pas difficile de localiser et d'apparenter aux travaux turcs authentiques. Un coloris prononcé, un penchant incoercible à la caricature, une obéissance rigide aux lois de la composition du XVI[ème] siècle, caractérisent cette manière dont les produits s'élèvent d'ailleurs rarement au-dessus du médiocre (pl. 95, 97). Il est possible que se soit ébauché ici ou là un style particulier, d'un dessin large et simple relevé d'un bariolage de haut goût, car des images comme celle de la pl. 94 avec son »expressionisme« si conscient ne sauraient guère provenir d'un autre filon de l'art oriental.

Il est instructif de noter l'emploi que les maîtres turcs font des motifs chinois importés par Samarcande et Boukhara dans les écoles Timourides (pl. 28 sq.), comment ils les exploitent dans le sens ornemental en y ajoutant à leur gré toute espèce d'éléments végétaux naturalistes (pl. 98) pour les brouiller de nouveau dans les jeux les plus fantaisistes (voir pl. p. 11 et le détail du vêtement pl. 99).

Les noms de maîtres sont des plus rares dans ce département encore trop peu exploré de la miniature. Il n'est pas impossible que Siyavouche le Géorgien, élève réputé de Mirek, ait exercé une influence sur l'imagerie turque, bien qu'il relève lui-même de l'école persane. Il passe au moins pour le maître de Vali Djân, lequel jouit d'une grande faveur à Constantinople dans la deuxième moitié du XVI[éme] siècle et mérite notre attention pour un portrait de femme (pl. 100) d'une conception très personnelle et d'une stylisation très décorative.

VI.

La naissance, la fleur et la décadence de la miniature dans l'Inde musulmane sont intimément liées aux destins d'une dynastie, qui plus qu'aucune autre attacha les ouvriers de cet art à son service personnel et les enchaîna à l'orbe de ses faveurs. C'est à l'initiative directe des empereurs mongols que l'école de Delhi, l'une des plus florissantes corporations de peintres de tous les temps, dut sa création et son développement, les influences qu'elle reçut du dehors, aussi bien que son cachet national et ses périodiques transformations quant aux sujets, à la forme et à la technique. Le prince était

à la fois l'auteur de la commande, le collectionneur et le critique; ses ordres décidaient de la disposition d'une œuvre, son jugement faisait l'étiage de sa valeur. Ce despotisme inouï eut l'avantage de maintenir assez haut le niveáu des ateliers en leur imposant une unité et une discipline, mais pour les mêmes raisons il ne laissa pas de gêner les talents supérieurs. Aussi cette époque si riche en maîtres de deuxième et de troisième ordre manque-t-elle d'un artiste génial qui eût perpétué dans ses ouvrages l'incontestable grandeur historique de ces temps.

Les circonstances ainsi posées, il convient peut-être de passer brièvement en revue la lignée de ces souverains, dont l'humeur et les caprices nous ont valu un si précieux trésor de peinture orientale.

Voici d'abord Baber, fondateur de la dynastie issue de Timour, qui en 1504 traversa l'Hindoukouch, conquit Kaboul, puis ayant soumis après de longs combats la dynastie afghane s'établit en 1525 à Delhi. Il a laissé des mémoires qui sont plus qu'un document du temps une noble méditation d'un grand soldat. Son fils Humayun étant en danger de mort, Baber supplia Dieu si instamment de le prendre à sa place que son voeu fut exaucé. Ce fils, de frêle constitution (1530 à 56) et né sous une mauvaise étoile, eut encore à lutter contre de graves soulèvements, y perdit son pouvoir, erra pendant quatorze années par les steppes et les déserts et se réfugia en 1544 en Perse chez le Schah Tahmasp. Accueilli en ami il parcourut le pays, se familiarisa avec la culture et l'art iraniens, puis, après avoir résidé un temps à Kaboul, il réintégra Delhi en 1555, pour mourir d'accident peu de mois après.

Akbar (1556 à 1605) monta sur le trône à l'âge 13 ans et prit les rênes du pouvoir après que son lieutenant, l'éminent Beiram Khân, eut quelque peu rétabli le calme dans le pays. Mais les princes du Radjput et les Afghans ne lui laissèrent que peu de trève, et de guerre en guerre les cinquante années de son règne y passèrent. Infatigable batailleur, impavide devant le danger, brillant cavalier et chasseur, adroit dompteur d'éléphants, il ne savait lire ni écrire correctement. Néanmoins son avidité de savoir et sa mémoire peu commune jointes à des dons philosophiques exceptionnels firent de lui l'un des nobles penseurs que le trône ait portés. Il créa une bibliothèque importante, s'en faisait lire plusieurs heures par jour, et discutait avec prédilection sur des sujets religieux et métaphysiques. Un temps il

inclina vers le christianisme et donna même un de ses fils à élever aux Jésuites, puis il se tourna vers la sagesse des savants brahmanes tout en suivant les cultes des Parsis de Zoroastre. Finalement il essaya de fonder son propre système unitaire et monothéiste, qui devait assurer le bonheur de tous les sujets de son empire. Il ne réussit à y gagner que les gens de son entourage, mais il eut assez de tolérance pour ne point l'imposer aux autres par la force. Dans un volumineux ouvrage (Ain-i-Akbari) son vizir Abu'l Fadhl a consigné les faits relatifs à la cour, à l'administration, aux créations et aux lois de son maître. L'un des chapitres qui traite des »arts joints de l'écriture et de la peinture« nous intéresse plus particulièrement. Nous y lisons que plus de cent peintres de profession, tant Mahométans qu'Hindous, étaient occupés à la cour, que le souverain fixait lui-même le plan des livres à illustrer, qu'il posa plusieurs fois et fit poser les grands de son royaume pour le portrait. Chaque semaine il se faisait présenter les travaux des artistes, fixait les récompenses et les appointements, réclamait des améliorations techniques et prenait mille peines pour mettre son académie à la hauteur des écoles persanes et européenes. Il fit également exécuter des peintures murales dont certaines ont subsisté à Fatihpour Sikri, palais qu'il avait fait édifier sur la cabane d'ermite où le ciel avait exaucé ses pieuses instances en lui donnant un fils (cf. pl. 103).

Djehângir (1605 à 1627) commença par faire peu d'honneur au saint milieu où il avait reçu le jour. Buveur gaillard et ami de l'opium, tel il se peint lui-même, avec quelques autres vices, dans ses mémoires. Grand coureur de fourrés, il passait des mois entiers à la chasse et ne manquait pas d'enrichir sa collection de ramures. Quant aux rênes du royaume, il les confiait volontiers aux belles mains de son orgueilleuse et politique épouse Nûr-Djehân, pour consacrer ses loisirs à des études d'art qu'il poussait, semble-t-il, très consciencieusement. Il se pourrait bien qu'il fût le meilleur connaisseur de l'Orient et nous devons déplorer que cet expert impérial ait gardé pour lui le secret de sa méthode, son système de comparaisons et ses critères. Il nous conte en effet qu'il démêlait du premier coup l'auteur de n'importe quelle œuvre ancienne ou moderne qu'on lui présentait, qu'entre deux portraits tout semblables de la même personne il discernait aussitôt la main de chacun des artistes, et que si plusieurs avaient collaboré au même ouvrage il savait distinguer »à qui revenaient les cils et à qui les sourcils«. Mais

il se borne à exciter par ces promesses notre envie et notre admiration. Il raffolait des miniatures européennes et les faisait parfois copier dans une telle perfection qu'un jour l'ambassadeur anglais eut grand peine à distinguer l'original dont il lui avait fait présent de la copie que l'empereur en avait fait tirer. Au surplus il renvoyait toujours l'artiste à la nature et ordonnait souvent que tel éléphant, tel cheval ou tel faucon de chasse, ou quelque bête exotique, jusqu'à tel arbre ou telle plante remarquables fussent portraiturés sur le vif . Il retenait les portraits les plus réussis de ses chambellans et de ses officiers pour aider sa mémoire à l'occasion. Ainsi, un jour que son général Abdullah Khân s'était tait battre, il alla chercher son portrait et l'objet en mains exprima son étonnement qu'on pût céder à l'ennemi avec une tête aussi belle, une taille aussi noble et une silhouette aussi irréprochable.

Schah Djehân (1628 à 1658), bien que son père l'eût fait soigneusement élever, commença par se rebeller contre lui, mais revenu bientôt à plus de sagesse il devint un grand souverain, enthousiaste d'art, et qui porta l'empire à son apogée. Ses états s'ornèrent de majestueux édifices, conceptions de Titans, exécutions de joaillers , a-t-on pu dire non sans raison. Nous lui devons ainsi, entre autres, l'incomparable bijou du Tadj à Agra, monument de son amoureuse vénération pour son épouse Mumtuz Mahal, morte trop jeune. Quatre fils se disputèrent sa succession et finalement le cadet Aurangzib (1659 à 1707) enleva tout le patrimoine après une rude lutte contre l'héritier légitime Dara Chikoh, qui dut se contenter d'exceller dans les lettres. Aurangzib, dernière illustration de la dynastie, fut un mahométan de l'étroite observance, assidu à la mosquée, grand liseur du Coran et grand jeûneur. Au reste il était presque toujours en campagne, et l'on nous conte qu'il fit un jour l'étonnement de son ennemi en descendant de cheval en pleine bataille pour vaquer tranquillement à ses prières dont c'était l'heure. Sous son règne la peinture passa de mode; sans être positivement persécutée elle dut se réfugier dans les petites cours des radjahs d'où elle jette encore quelques feux au XVIIIe siècle avant de prendre le chemin de la décadence où la politique était déjà entraînée.

Cela dit nous saisirons mieux la part personnelle et souvent capitale qui revient au souverain dans l'évolution de la miniature en Inde. Sous Baber les relations avec le Turkestan sont encore très étroites, c'est de là qu'il fait

venir les premiers peintres dans l'Hindoustan, et pour certains livres du début du XVI[e] nous chercherions vainement à trancher s'ils viennent encore de Boukhara ou déjà de Delhi. Le schème tout à fait persan de la composition plaiderait pour la première hypothèse, la nouveauté du coloris, où les couleurs entières de l'école de Behzâd se trouvent amorties par des tons de gouache ou de tempera, procédé typique de l'école hindoue, plaiderait au contraire pour la deuxième. Châhim le Doreur, Baldjîd et d'autres peuvent avoir frayé la voie à ce goût nouveau (cf. pl. 102). Dans l'héritage timouride l'école mongole prit aussi le dessin au pinceau légèrement teinté qu'elle appliqua à combiner ces affreuses figures magiques composées d'une multitude de corps et de membres, dont la mode ne passa pas avant le XVIII[e] siècle (pl. 106).

Le long séjour de Houmayoun à Tebriz et Qazwin ne fut pas sans resserrer les liens avec ces écoles, et Akbar encouragea ce commerce en appelant à sa cour des peintres comme Abd-el-çamad de Chiraz. Les jeunes Hindous qu'ils formèrent sont encore assez empêtrés dans le style persan du XVI[e], et il faut regarder leurs ouvrages de près pour y découvrir la note personnelle (pl. 103 à 105), tandis qu'à la même époque d'autres maîtres hindous ont déjà trouvé leur voie et leur assiette nationale, comme en témoignent certaines grandes peintures de livre à la tempera sur toile (pl. 107 et Remarques). Ces illustrations pour les histoires de l'Emir Hamze et les ouvrages du même genre se ressentent des traditions de la grande époque des fresques grottiques et des tableaux de temples, qui demeuraient vivaces dans certains Etats hindous, et détournaient l'artiste de l'imitation servile de l'étranger; c'est d'ailleurs le grand mérite d'Akbar d'avoir par l'exemple de sa tolérance amené les artistes à s'occuper de ce grand passé infidèle et d'avoir ainsi frayé la voie à un style national dans le meilleur sens du mot. Greffé de certains apports européens, ce style devait produire des œuvres telles que cette émouvante Plainte d'un mort (collection Schulz, pl. 108) du fameux maître Basâwan dont la signature revient à plusieurs reprises dans l'admirable exemplaire de l'Akbar-Nameh de Londres et surtout dans l'incomparable Razm-Nameh du Radjah de Jaïpour. Abu l'Fadhl nous présente Basâwan comme le peintre le plus brillant de la cour avec ce Daswanth que l'Empereur avait lui-même découvert, et qui devait se suicider lamentablement dans un accès de folie. Manuher, Bhagwati, Dhanu, Sanwlah, Farrukh Beg et de nombreux maîtres

du même temps cités par le chroniqueur nous ont également laissé des ouvrages qui pour la plupart traitent des légendes de Krishna et de sujets purement hindouistes. Nous savons en effet qu'Akbar fit illustrer le Ramayana et certains épisodes du Mahabharata, comme Nal et Damayanti, et l'on fera bien de se rappeler que les sujets de cet ordre occupèrent dès lors constamment les maîtres de cette école, pour ne point retomber dans l'erreur trop fréquente d'attribuer en bloc toute la peinture de sujets hindouistes aux écoles non-islamiques. Quand la facture est la même, il n'y a pas de raison pour séparer telle ou telle œuvre de la famille à cause d'un sujet ou d une signature hindoue. Nous trouvons par exemple (pl. 105, 133, 134) trois images fort différentes entre elles qui émanent d une seule main; la première est tout à fait conçue dans l'esprit persan du XVIe et ferait songer à Boukhara, l'autre nous offre un Vichnou assez particulier mais dans la bonne tradition iconographique, qu'on dirait provenir du Radjputana plutôt que d'un centre musulman, la troisième enfin représente une scène de sacrifice qui n'a pu être conçue sans une initiation au culte des sectes hindouistes, mais dont l'exécution atteste un maître formé aux principes du style mongol.

Au temps d'Akbar la miniature sert encore avant tout à l'illustration des textes, mais elle ne développera toutes ses possibilités artistiques qu'en s'affranchissant de cette dépendance, comme il arrive sous Djehângir, dont le règne marque le terme du développement du manuscrit à images. La miniature, traitée dès lors pour elle-même, s'applique notamment à rendre des scènes de durbar, où il s'agit de rendre les personnages et les groupes dans toute leur vérité photographique, pour satisfaire aux exigences du souverain (pl. 109). Les fêtes de cour, les chasses, le polo et les divers épisodes de la vie du prince sont les thèmes favoris des ateliers. Mais le portrait occupe la première place: portraits du prince ou des grands de la cour dans des poses variées, debout, assis, en pied ou en buste, à pied, à cheval, montés sur éléphant, avec un fond de circonstance, soit une architecture d'intérieur, soit une vue de terrasse, un paysage ouvert, au besoin une paroi neutre. Il importait de rendre le costume avec une laborieuse exactitude, d'indiquer avec soin les accessoires, sans préjudice de l'éclairage, du ciel et des nuages, qui devaient produire l'illusion de la nature. Sous Chah Djehân la mode du portrait s'accentue encore; toutefois on attache plus de

prix à l'expression des traits, se contentant parfois d'indiquer le reste d'un contour fugitif, voire à le supprimer, la tête étant alors située sur la page de manière à laisser supposer le reste du corps. A côté de Mohammed Nâdir de Samarcande et de Mir Mohammed Hâchim, les plus connus de ces portraitistes hindous du XVII[e] siècle sont Anoupchatar, Hounhâr, Govardhan et Chitarman.

Mançour, l'un des peintres favoris de Djehângir, nous a laissé une série de planches remarquables, faucons de chasse et autres oiseaux, le maître Mourâd plusieurs charmantes études de gazelles (pl. 137) et Chafi' Abbâsi, que nous avons vu venir de la Perse en Inde, de nombreuses compositions de fleurs (pl. 136). Le paysage à son tour ne se borne plus à meubler les fonds, il prend force de thème et, se pliant aux règles de la perspective horizontale, il se rapproche sensiblement de l'art européen. Les scènes nocturnes à peu de personnages, fort goûtées depuis le milieu du XVII[e] siècle, marquent une évidente influence de l'occident, tandis que la tendance nationale s'affirme dans des scèneries décoratives d'un coloris délicat (pl. 139).

C'est apparemment sous le règne de Djehângir que naquit la mode de réunir en albums les ouvrages des maîtres anciens ou présents (voir p. 8), auxquels venaient s'ajouter des spécimens des maîtres calligraphes, des copies de miniatures européennes, des gravures et jusqu'à des imitations de gravures, dessinées avec une incroyable finesse qui fait illusion; aux sujets chrétiens le copiste apportait parfois des variantes de son crû (pl. 141 sq.). Rembrandt doit avoir possédé un album semblable, car F. Sarre a relevé dans son œuvre graphique maintes planches imitées de miniatures mongoles dont nous avons les originaux, sans parler des inspirations générales que le maître hollandais a pu tirer de la même source pour ses compositions sur l'Ancien Testament.

Sous le règne d'Aurangzîb, la peinture assez délaissée par la cour se vulgarise en travaillant pour les particuliers, et quand, au début du XVIII[e] siècle, la production se ranime, les artistes sacrifient visiblement soit dans le choix des sujets, soit par un certain schématisme d'exécution, au goût nouveau des effets sentimentaux et populaires, qui s'était fait jour entre temps. A côté des vieilles légendes et des mythes hindous, on illustre le Schahnameh, l'épopée d'Alexandre et d'autres textes persans, et l'on affectionne plus parti-

culièrement ces variations rhapsodiques sur un leitmotiv musical, qui donnent lieu à de charmantes scènes de genre (pl. 127 à 129).

D'abord indépendants de l'art de cour des empereurs mongols, et s'inspirant peut-être d'anciennes peintures murales depuis lors disparues, de petites écoles ont dû se former ici et là dans le Radjputana vers le XVIIe siècle, et qui apportèrent au mouvement pictural hindouiste des contributions originales et dignes d'intérêt. M. Coomaraswamy est le premier qui ait collectionné et étudié ces ouvrages, dont le rapport est souvent assez lâche avec ceux que nous avons considérés jusqu'ici, mais il en a certainement exagéré l'importance historique. On ne saurait accorder que ces écoles représentent le style national pur à l'exclusion des maîtres de Delhi. Ceux-ci, ne l'oublions point, étaient pour la plupart des Hindous „incroyants", que la munificence d'Akbar et de ses successeurs avaient fait affluer de toutes les parties de l'Inde, sans omettre le Radjputana, et qui loin de se laisser iraniser évincèrent au contraire peu à peu tout l'élément persan, secondés en cette entreprise par leurs compatriotes mahométans. La relation entre ces groupes est plus probablement la suivante: les radjahs rebelles à l'autorité des empereurs occupaient dans leurs résidences des peintres particuliers, sur qui s'exerça l'influence intermittente de l'art des Grands Mogols, à telle enseigne qu'il est souvent fort malaisé d'attribuer certains ouvrages à l'un des groupes plutôt qu'à l'autre (voir par exemple pl. 126 et 151). Les miniatures Radjputa se reconnaissent en général à leur fort coloris, à certains traits de race plus accentués, à une facture en surface qui évite jusqu'au moindre semblant de modelé.

Malgré ces diversités, on ne saurait, avons-nous dit, nier l'unité de la miniature hindoue dans son ensemble, ni attribuer cette brillante floraison à d'autres qu'aux puissants dynastes de la souche de Baber, et principalement à la personnalité éminente d'Akbar. Il appartenait à ce penseur impérial d'atténuer la parole du prophète et d'affirmer que loin d'être l'instrument du diable, l'artiste était favorisé de Dieu puisqu'en fixant l'image des êtres vivants il ressentait plus qu'aucun autre mortel l'insuffisance des moyens de l'homme et la singulière puissance du Créateur qui seul anime toute chose.

Remarques sur les illustrations.

Pl. 1 et 2: Attribuées à une édition arabe du traité de Philon de Byzance sur les automates hydrauliques et provenant en réalité d'un traité analogue de Djazari, dont un important fragment avec figures appartenait primitivement à F. R. Martin (actuellement dispersé dans les collections publiques et privées). La première planche reproduit visiblement la fameuse horloge construite vers 1200 par Djazari pour l'Ortokide Nour ed-dîn Mohammed. L'écran supérieur montre une moitié du Zodiaque (du Bélier à la Vierge); les douze niches servent à indiquer l'heure, le bonhomme que l'on voit à gauche avançant d'un cran par heure, tandis que les deux faucons placés au dessous laissent tomber un anneau de leur bec dans une coupe. Tout en bas, un orchestre arabe qui sans doute faisait partie du mécanisme. (Cf. pl. 1 en couleurs dans Marteau Véver pl. 2, autres figures du même ouvrage dans Martin pl. A, 2, 3; Marteau-Véver pl. 39, 55, Catalogue de l'Exposition de Munich pl. 3. Cf. p. 20.)

Pl. 3: a) Tirée d'une édition arabe des fables du Brahmane hindou Bidpaî, intitulée Kalila et Dimna, du nom des deux chacals qui sont censés se faire ces contes. Notre image illustre un apologue inséré par le traducteur Ibn Mouqaffa dans sa préface: Un homme a trouvé un trésor; trop paresseux pour l'emporter chez lui il se le fait voler par des malins qu'il a chargés de ce soin. (Autres images du même ms. dans Schulz pl. 10. Cf. aussi pl. 14a.)
b) d'une traduction arabe de Galien. Un voyageur vient d'être mordu par un serpent; un médecin passant à cheval vient à son secours. (Du même ms. voir Martin pl. 4 et pl. 13 sq. la réception chez le calife et les portraits des neuf grands médecins grecs.)

Pl. 7 à 11: D'un manuscrit des Maqâmen (Entretiens) de Harîri, ou se trouvent spirituellement narrés les facéties et les bons tours d'Abou Saïd de Serroudj. En l'absence de l'original certains épisodes sont difficiles à identifier. La pl. 8 se rapporte évidemment au 27ème entretien qui nous conte comment

Harith ben Hemmam poursuivant un chameau échappé et se reposant avec son cheval vint à lier connaissance avec l'homme de Serroudj. Pendant son somme, le coquin se volatilise avec le cheval, puis reparaît pour aider à rattraper le chameau, en échange de quoi il prétend garder le cheval pour sa „légitime récompense". La pl. 10 illustre le 47ème entretien, où l'on voit Abou Saïd en barbier, feignant une violente altercation avec son fils au sujet d'une saignée, et où les veritables saignés sont finalement les spectateurs sensibles, qui payent les frais de la comédie.

Les images de ce manuscrit ont été malheureusement fort endommagées par la brutalité d'un fanatique qui a effacé ou rayé les têtes des personnages.

Pl. 12, 13. D'un manuscrit des Maqâmen de Hariri (voir ci-dessus) appartenant naguère à la collection Schefer, daté de 634 de l'Hégire et peint par Yahya ibn Mahmoud de Wâsit (Mésopotamie). Les deux feuillets semblent se rapporter au même épisode et décrire une noce au Caire. A gauche s'avancent à cheval des porteurs d'étendards, sur lesquels se lit la profession de foi islamique, et des hérauts sonnant dans de longues trompettes, à côté d'eux un mulet porte les timbales. A droite un groupe d'hommes à dos de chameaux, avec des oriflammes, des trompes et d'autres instruments, escortant le palanquin de l'épousée que suit l'époux à cheval (Du même ms. voir Martin pl. 9 sq.)

Pl. 14 a: D'une édition des Fables de Bidpaï (cf. pl. 3 a.) datée de 660 de l'Hégire et qui proviendrait de la Bibliothèque des Ghaznevides. D'autres feuillets, notamment des scènes à figures (cf. Martin pl. 40 sq.) permettent de supposer que les peintures ont été ajoutées postérieurement, vers le commencement du 14ème siècle.

Pl. 14b à 16: D'une traduction persane des fables d'animaux (Manâfi' el-hayawân) d'Ibn Bakhtichou (695 de l'Hégire) avec 94 miniatures (anc. coll. Vignier, Paris), voir p. 22. Le faucon est copié sur un modèle chinois. Les éléphants portent des grelottières et des bracelets, qui ne sont pas un arroi de combat mais témoignent au contraire de leurs tendres relations. Le tueur de dragon ne serait point ici Saint Georges, dont la présence n'aurait d'ailleurs rien de surprenant dans un écrit venu de la Mésopotamie où ce saint a toujours été vénéré, ni Iskandar, autre vainqueur de monstres, mais, d'après Schulz, le roi Chamhourach.

Autres ill. du même manuscrit dans Martin pl. 22 sq. et 17 sq. Spécimen d'un ms. de même contenu de 1250 après J. C. au British Museum.

Pl. 17 et 18: D'un manuscrit des Maqâmen de Harîri (voir plus haut note à pl. 7) daté de 733 de l'Hégire. Page de tête et scène épisodique (voir p. 23). Le prince (apparemment un personnage historique) est assis sur son trône, une coupe à la main, entouré de courtisans et protégé par deux génies ailés; devant le trône, des musiciens et un acrobate qui amuse le souverain de ses tours. Encadrement d'arabesques. L'image suivante ne rend pas, comme on pourrait croire, une consultation médicale, mais vraisemblablement une visite d'amis à Abou Saïd malade, telle que nous la conte le 19ème Entretien.

Pl. 19: D'une traduction persane des fables de Bidpaï (voir ci dessus pl. 3a) d'après le texte arabe d'Ibn Mouqaffa, écrite par Yahya Ibn Moh. Djedde-Roumi en 633 de l'Hégire. En couleurs dans Marteau Véver pl. 3. Autres feuillets avec figures d'animaux ibidem pl. 44.

Pl. 20 u. 21: Tirées d'un fort recueil de modèles d'écriture, miniatures et dessins de diverses époques et écoles provenant de la chancellerie des Timourides (cf. Album de l'Exposition de Munich). Malgré leur réalisme surprenant, il est probable que ces images n'appartiennent pas à un traité scientifique mais à un recueil de fables. Pl. 20, à droite et à gauche en bas: esquisses postérieures sans rapport avec l'ouvrage.

Pl. 22: D'une édition de la Cosmographie de Zakariya Qazwîni, écrite à Damas et datée de 768 de l'Hégire. La scène se rapporte au chapitre qui traite des archanges et des porteurs du ciel; chacun des couples angéliques a son explication dans un cartouche placé au dessus.

Pl. 23 à 27: D'une chronique (Djami' et-Tawârîkh) de Rachîd ed-din, vizir des sultans mongols Ghazan et Ouldjaitou, datée de 714 de l'Hégire. Les page de titres richement décorées d'arabesques en carreaux désignent comme enlumineur Mohammed ben Mahmoud de Bagdad (Martin pl. 238), cf. p. 24. La plupart des sujets sont empruntés à la vie du Bouddha et du Prophète, à la Bible ou à l'histoire de la Chine et de l'Islam. La pl. 24 nous montre Hamza et Alî, l'oncle et le beau-fils du Prophète, recevant la mission d'aller combattre l'infidèle.

Malgré les éléments chinois du paysage, de l'architecture et du costume dans la pl. 25, ce sont les montagnes hindoues que l'artiste prétend décrire.

La pl. 26 illustre la légende de la coupe jetée par le Bouddha dans la rivière et qui remonta d'elle-même. Autres illustrations du même ouvrage dans Martin pl. 9. 12 sq., pl. 27 sq. La Bibliothèque Nationale en possède un deuxième exemplaire un peu plus récent (cf. Martin pl. 42 sq.).

Pl. 28 à 32: Proviennent apparemment du même recueil que les pl. 20 sq. (voir p. 24). Les sujets chinois sont en partie copiés et assez fidèlement sur des modèles jusqu'à présent inconnus, et en partie adaptés au style perso-mongol. Le British Museum possède des dessins de la même famille dans un recueil formé en 1410 pour Djelâl ed-dîn Iskander de Fars (cf. Martin pl. 239).

Pl. 33 et 34: D'un manuscrit richement illustré de la Cosmographie de Qazwîni, dont les 4 archanges sont d'entre les meilleures pages. Le nôtre est un Israfil soufflant dans la trompette du Jugement dernier (voir un Gabriel en couleurs dans l'Album de l'Exposition de Munich, pl. 8). Quelques feuillets d'une édition semblable mais antérieure se trouvent dans des collections privées à Paris (voir Marteau-Véver pl. 54 sq.).

Pl. 35: D'un exemplaire du poème de Khwadjou Kirmâni (1291–1352) daté de 799 de l'Hégire et signé du fameux calligraphe Mir' Alî de Tebriz. Le texte traite des amours fictifs du prince iranien Houmây et de Humâyoun, la fille de l'Empereur de Chine. La scène reproduite ici jette un jour intéressant sur la chevalerie au temps des Mongols. Autres illustrations dans Martin pl. 45 sq.

Pl. 36: De l'un des plus anciens manuscrits à images du Chanamé de Firdusi, orné de grandes compositions. (Cf. Schulz pl. 20 sq.) Nous voyons ici Bahram Gour chassant dans la montagne et réussissant un coup de maître: une gazelle était occupée à se gratter, d'un coup de flèche il lui cloue la patte à l'oreille. Ce sujet était très en faveur en Perse, notamment chez les céramistes des 13 et 14ème siècles. Ordinairement Azadeh, la bien-aimée du prince, suit la chasse en jouant de la harpe sur son chameau; dans notre planche elle est évanouie et tombée par terre.

Pl. 37: Du même recueil que les pl. 20 sq. Provient sans doute d'une ancienne copie du Chanamé de grand format.

Pl. 38: Moitié d'une composition sur deux pages provenant d'un manuscrit inconnu (en couleurs dans Marteau-Véver, pl. 6). Des gentilshommes mongols se tiennent auprès d'un ruisseau où s'ébattent des canards et des poissons.

Pl. 39: Miniature détachée, sur soie (anciennement coll. Golubew). Au verso, une inscription donne cette peinture pour un ouvrage chinois. Cette attribution est plausible pour le rameau et l'oiseau; pour le groupe de figures, si la technique n'y contredit point, la conception est du moins tout à fait persane. Un détail qui prouverait qu'il s'agit bien d'un maître chinois s'essayant à un sujet persan, c'est que le prince met son doigt à sa bouche, geste de surprise qu'on prête volontiers à Khosrau quand il aperçoit la belle Chirin (cf. pl. 45; 68). Or il n'a guère sujet ici d'être surpris puisque la dame est assise à ses côtés et qu'il se détourne d'elle: méprise probable d'un artiste étranger, qui pour avoir vu des miniatures persanes, se sera persuadé que le roi Khosrau ne pouvait être figuré autrement que le doigt à la bouche.

Pl. 40: Seul feuillet conservé d'un manuscrit des poésies de Khwadjou Kirmani (cf. note à pl. 35) avec bordures calligraphiées et ornementales collées par dessus. La scène nous montre Houmây et Humâyoun avec deux dames d'atours dans le jardin impérial. Peut-être de la main de Ghiyât ed-dîn Khalîl (voir p. 26); pour Behzâd, dont le nom figure à droite, cet ouvrage est nettement trop ancien.

Pl. 41: Miniature détachée probablement d'un manuscrit persan. Dans les angles quatre anges porteurs du ciel. Au centre le soleil entouré des six constellations (à droite la Lune, puis Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne). Dans un cercle extérieur les douze signes du Zodiaque (avec un moissonneur dans celui de la Vierge, correspondant à la dénomination de Spica, l'épi, sous laquelle ce signe est également connu).

Pl. 42 et 43: Tirées d'un fragment du Chanamé dont quelques feuillets s'étaient égarés dans un manuscrit de Nizâmi de 1463 (voir pl. 54). Anciennement coll. Schulz. L'encadrement du texte avec des filets d'or est resté inachevé. La scène représente à gauche l'un des sept exploits de Roustem; le héros national s'étant endormi dans une forêt fabuleuse son cheval Rakhch est attaqué par un lion qu'ils ont dérangé au gîte et s'en débarrasse tont seul. A droite, un épisode des furieux combats entre Iraniens et Touraniens, qui, grâce aux exploits de Roustem principalement, finirent par la complète victoire des Perses. Dans les prouesses de Roustem, le lasso joue un rôle important, mais l'on ne saurait dire, sur notre image, lequel des chefs ennemis il a lié.

Pl. 44: D'une copie des poèmes de l'Emir Khosrau de Delhi, signée du plus éminent calligraphe persan, Sultan Ali de Mechhed (voir un texte de sa main fig. 55 sq.)

Pl. 45: D'une copie des poèmes de Nizâmi (Khamse, voir p. 5) écrite par le derviche Abdullah en 867 de l'Hégire. Khosrau arrivant à cheval devant le château de Chirin aperçoit sur une galerie la princesse entourée de ses dames.

Pl. 47. Miniature détachée, dessin au pinceau légèrement teinté. Dans un arbre où accède un escalier trône une princesse des génies, servie par des houris et gardée par un dive. Une deuxième page conservée dans la même collection montrait l'ascension mystique d'Ali. (Exposition de Munich pl. 21.)

Pl. 48 à 51: D'une copie complète du Safer-Nameh (histoire de Timour) de Cherf ed-dîn Ali de Yezd, calligraphiée en 872 de l'Hégire par le fameux Chîr'Ali, et contenant des miniatures de Behzâd en pleine page. Notre exemplaire proviendrait de la Bibliothèque de l'empereur mongol Houmâyoun, il porte des remarques autographes de l'Empereur Akbar et de Chah Djehân. (Anciennement coll. Schulz et de Goloubew, cf. p. 27.) La pl. 48 forme la moitié de gauche d'une composition représentant une grande réception en plein air chez l'Empereur Timour. La pl. 51 ainsi que le feuillet suivant décrivent l'érection de la Mosquée de Samarcande. L'éléphant peint en noir, vert et rouge, au premier plan, est une prise de guerre de Timour en Inde (voir la contre-feuille de la pl. 48 dans Martin pl. 69, et l'Album de l'Exp. de Munich).

Pl. 52: D'un ms. du Khamse de Nizâmi (voir plus haut) daté de 899 de l'Hégire. (Autre reproductions dans Martin pl. 72 sq.) La composition était insolite pour une illustration de Nizâmi, sans doute Behzâd ne se préoccupait-il ici que de trouver une solution plus libre et plus intense d'un sujet qu'il avait déjà traité ailleurs. (Voir pl. 51.)

Pl. 53: Tirée d'une copie du même ouvrage. Cette scène empruntée au poème de Madjnoun et Leila était des plus populaires et reparaît fort souvent dans les tissus, les faïences, les bronzes, etc. (cf. p. 28 et pl. 130).

Pl. 54: Ce portrait peint sur soie à fond d'or a prêté à d'abondants commentaires. Dans cette espèce de fourche de bois qui pend au cou du personnage on a vu tantôt un appui pour son bras paralysé, tantôt un

instrument de torture, nommément le »palaheng« connu par les chroniques et dont l'invention reviendrait aux Mongols. Plus que probablement c'est bien de cela qu'il s'agit, de sorte que nous n'aurions pas ici, comme on l'a avancé, un document sur la paralysie de Timour, mais bien le portrait d'un captif de haut rang auquel on a laissé ses armes et ses insignes (l'anneau, le fouet, etc.). Sur le bord inférieur on croit lire le nom de Mahou Khân, mais nous se savons rien de plus sur ce personnage. De tels portraits ne sont pas rares; Martin a cru pouvoir identifier dans plusieurs d'entre eux l'infortuné Mourâd Aqqouyounli, dernier de sa race et ennemi des Safavides, que le Chah Ismail fit prisonnier en l'an 907 de l'Hégire.

Pl. 55 et 56: D'une copie fragmentaire du Bostân de Saâdi (non du Diwan de Hafiz, comme on l'a dit par erreur) signée du fameux Sultan' Alî de Mechhed (mort en 1519, voir pl. 44) provenant de la collection Schulz. Les peintures marginales sont en or et argent sur papier de différentes teintes (cf. p. 32). Les Bibliothèques des Arts Industriels de Leipzig et de Berlin possèdent d'autres feuillets de ce manuscrit (voir Martin, pl. 252 sq.). Schulz croit pouvoir attribuer les dessins à Behzâd.

Pl. 57: Miniature détachée, anciennement collection Ducoté. La même figure se trouve à plusieurs reprises dans les miniatures conservées de l'époque des Safavides. Différemment coloriée, elle apparaît, d'après M. Martin, dans l'album dit de Bellini. M. Sarre en possède un autre exemplaire. Une composition très semblable, mais renversée et d'un dessin un peu plus grossier, se trouve dans la collection Marteau (Marteau-Véver, pl. 142) sous la signature du maître Pîr Alî.

Pl. 58: Fastueuse copie du Khamse de Nizâmi établie pour le Chah Tahmasp, datée de 946 à 49 de l'Hégire, et ornée de miniatures par divers maîtres du temps. Pour l'intelligence de la scène voir p. 10 et 29. Autres illustrations du même ouvrage dans Martin, pl. 130 sq.

Pl. 59: D'une édition de luxe du Chanamé, établie pour le Chah Tahmasp, datée de 944 de l'Hégire, et contenant 250 miniatures des maîtres du temps. L'image est inspirée d'un passage de Firdousi où l'on voit Roustem, le héros populaire, en quête d'un cheval de bataille. Aucun ne lui paraît assez fort, quand un pâtre de Caboul lui amène un lot de juments et de poulains où Roustem découvre une bête de choix qu'il a tôt fait de lier de son lasso.

Pl. 60: Moitié d'une couverture peinte à la laque. Scènes de chasse de tous genres (au lion, à l'ours, au renard, au lièvre, à la gazelle etc., cf. pl. 73), attribuées tantôt à Sultan Mohammed, tantôt à Oustad Mohammedî, qui auraient l'un et l'autre employé la laque; certains traits de style nous inviteraient plutôt à y voir la main du maître Abdallah (cf. pl. 70a).

Pl. 61: Miniature détachée, anciennes collections Bourgeois et Sambon. Le personnage lit dans un livre dont la page ouverte contient un poétique éloge de la beauté de son visage, comparé à celui de Joseph. Comme nous ne possédons pas de portrait proprement dit du Chah Tahmasp, l'identité du personnage pourrait prêter au doute. Toutefois elle n'est pas contestée par la littérature compétente. L'attribution à Sultan Mohammed ne l'est pas plus, bien qu'aucune signature ne l'appuie. Dans l'original la peinture est bordée en haut et en bas de marges calligraphiées.

Pl. 62: Miniature détachée, anciennement collection Goloubew. Le vêtement atteste que l'image provient de la cour du Chah Tahmasp, mais il est un peu osé d'en déduire, comme le fait Martin, que c'est le portrait même du souverain. En haut à droite, le cachet d'un propriétaire. Les peintures marginales sont anciennes mais d'une provenance différente.

Pl. 63: Miniature détachée où l'on a voulu également reconnaître le Chah Tahmasp (cf. plus haut). Ces portraits de jeunes gens identiques pour la pose et le costume, peints sur fond neutre, sont fréquents dans l'école de Sultan Mohammed (cf. Martin, pl. 110).

Pl. 64: Miniature détachée, anciennement collection Goloubew. Personnage historique dont l'identité reste à établir. L'attribution à Sultan Mohammed ou à Maître Mohammedî est incertaine.

Pl. 65: Feuillet détaché, dessin au pinceau. Scènes de la vie montagnarde. A droite en bas, signature de Mohammedî le Dessinateur, et la date 986 de l'Hégire.

Pl. 66: Feuillet détaché, dessin au pinceau. Des bouffons et des boucs dansent sur un air joué par un trio de musiciens persans. En haut et en bas deux champs réservés au texte, dans le champ inférieur un cachet de collectionneur. D'après Martin, cette scène plaisante aurait été copiée par Sultan Mohammed sur un original du maître chinois Li-Louang-Mien (mort en 1106). Mais le doute règne sur tous les travaux de ce maître.

D'autre part notre planche offre des rapports de style évidents avec la planche voisine signée du maître Mohammedî.

Pl. 67: Miniature détachée, anciennement collection Goloubew. Le jeune amoureux apparaît aussi seul (cf. Martin, pl. 107). On attribue plus justement cette page à Oustad Mohammedî qu'à son maître Sultan Mohammed. Martin la tient pour une copie d'après Agâ Mirek.

Pl. 68: D'un manuscrit perdu des poèmes de Nizâmi. Cette scène tirée du deuxième poème, Khosrau et Chirin, est l'une des plus goûtées des maîtres persans, et l'une des plus souvent traitées. Le roi Khosrau chassant dans la montagne découvre la belle Chirin qui est descendue de son palefroi et s'est dévêtue pour se baigner au ruisseau. La planche est endommagée. L'exécution rappelle Sultan Mohammed ou Abdallah le Doreur (voir pl. 70a).

Pl. 70a: Miniature détachée, ancienne collection Schulz. La signature se trouve à gauche sur une pierre. A ce détail près que le jeune homme est assis sur la branche, le même thème se trouve traité et de la même main dans une miniature de la collection Véver (Marteau-Véver, pl. 123).

Pl. 70b: (grandeur de l'original). Tirée vraisemblablement d'un recueil de poèmes de petit format. Des feuillets tout semblables proviennent d'un Divan de l'Emir Châhi, portant les sceaux de la bibliothèque de Chah Abbas, de l'Empereur Djehângir, etc. (cf. Marteau-Véver pl. 80). Le vers qui se trouve au dessus dit en substance: Ce chant roule sur le pain et le vin . La contre-partie de cette miniature se trouve au Musée des Arts Industriels de Leipzig sous la signature de Mahmoud.

Pl. 71: Tiré du Yousouf et Souleikha de Djâmi, calligraphiée par Mahmoud Ibn Ishâq el-Chihâbi et datée de 964 de l'Hégire. En tout 136 feuillets de motifs animaux et végétaux encadrant le texte peints à l'or sur papier de teintes différentes (cf. pl. 55 sq.).

Pl. 72: Moitié d'une couverture en laque or et argent, avec bordure des cartouches extérieurs en couleurs. Ces ouvrages ont plus d'une fois servi de modèles aux noueurs de tapis hindous. Peut-être celui-ci ne provient-il pas de Boukhara, comme nous l'avons tout d'abord admis, mais d'un artiste de ce milieu établi à la cour de Delhi.

Pl. 73: Vantail de droite d'un titre peint sur deux pages provenant d'un manuscrit inconnu. Alertes scènes de chasse capricieusement assemblées,

entre autres un chasseur à pied armé d'un fusil, un autre à cheval avec son léopard derrière lui, en haut à droite un fauconnier (cf. pl. 60).

Pl. 74 et 75: Fragments d'un album composé, nous dit une inscription, pour Nawâb Houssein Khân, gouverneur de Herat (mort en 1580) Anciennement coll. Ch. H. Read. Les feuillets sont collés sur carton et encadrés de textes et de bordures ornementales de l'époque.

Sauf indication contraire, les miniatures, dessins au pinceau et esquisses suivants, proviennent tous de recueils semblables.

Pl. 81: Il s'agit ici apparemment de la mort subite d'un personnage connu, peut-être quelque poète ou savant dont la vie et la mort excitèrent l'intérêt public. Signé.

Pl. 82: Par ces faces joufflues et ces nez recourbés l'artiste entend sans doute caricaturer le type juif. Cet ouvrage est incontestablement de Rizâ Abbâsi. O. Fischel et F. Sarre tiennent que la composition vient de la Déploration du Christ du Pérugin au Palazzo Pitti (cf. F. Sarre, Zeitschrift f. bild. Kunst 1919). En plusieurs endroits la couleur a sauté.

Pl. 83: L'inscription à gauche en haut a été mutilée mais on lit encore distinctement le nom de Rizâ.

Pl. 84a: Esquisse pour un portrait de jeune homme lisant. Le dessin présente plusieurs repentirs.

Pl. 84b: L'inscription à gauche en haut semble signifier que l'esquisse fut prise sur nature par Rizâ à l'invitation de son ami le peintre Mouîn, à l'occasion d'une promenade le samedi 16 Rabi II 1053 de l'Hégire .

Pl. 86: La réunion de ces deux dessins si dissemblables s'explique si l'on tient que celui du haut, postérieur et plus médiocre, devait être en quelque sorte la continuation de l'autre, d'où la répétition de l'âne. La signature de cette feuille qui laisse place au doute semble nommer Mohammed Qâsim. La scène des aveugles qui pourrait très bien être de la main d'Agâ Rizâ s'inspire probablement d'un modèle européen, peut-être par voie indirecte du Breughel de Naples (cf. F. Sarre, Kunst und Künstler, 1920).

Pl. 88: Une inscription indique qu'il s'agit de la belle Chirin sortant du ruisseau après le bain (voir plus haut note à pl. 68). L'éxécution n'est certainement pas de Rizâ mais de son atelier.

Pl. 89: Moitié de gauche d'une double feuille formant le titre d'un manuscrit inconnu. L'autre moitié se trouve dans Marteau Véver pl. 94 (Ibid. pl. 96 sq. spécimens de peintures analogues).

Pl. 90: D'une édition de Nizâmi par Chah Qâsim, ornée de huit miniatures et datée de 1013 et 1035 de l'Hégire. Cette dernière date est probablement celle de l'achèvement des miniatures. Le personnage serait la belle Chirin voyageant dans la montagne.

Pl. 91: Feuillet détaché, dessin au pinceau. Les deux poètes assis sont interrompus dans leur travail par un élève qui les invite à prendre leur repas. Contre-partie dans la même collection. Une scène de bastonnade du même maître, signée et datée, se trouve au Metropol Museum à New-York (anc. coll. Schulz, Photo Bruckmann).

Pl. 92: Tirée d'un manuscrit des poésies de Hâfiz. D'autres feuillets se trouvent dans la même collection ainsi qu'à la Bibliothèque des Arts Décoratifs de Berlin (anc. coll. Schulz). Les uns sont du même maître, les autres de Mohammed Yousouf. La date donnée 1069 de l'Hégire (1658 ap. J. C.) paraît encore trop ancienne pour le style de notre fragment.

Pl. 93: Tirée d'un recueil de modèles d'écriture de la chancellerie des Timourides (cf. pl. 20). Le prince tirant de l'arc au milieu en haut est désigné par une inscription comme étant le petit-fils de Timour, Khâlîl Sultan (mort en 1411). Il s'agirait donc d'un épisode historique. A rapprocher d'un feuillet de la coll. Goloubew (Marteau-Véver pl. 107).

Pl. 94: Miniature détachée aux tons vifs. En couleur dans Marteau-Véver pl. 8 (Ibid. pl. 62 la contre-partie: un prince et une dame assis sur un tapis dans un jardin).

Pl. 95: Fragment d'un manuscrit. Salomon rayonnant dans un nimbe de flammes, est assis sur son trône avec la reine de Saba; les bêtes de la création lui rendent hommage. En face son vizir Asaf, avec trois anges et trois dives (démons au corps d'hommes et à tête d'animaux). Sur le bord du trône la huppe, courrier royal (cf. pl. 99). En couleurs dans Marteau Véver, pl. 13; Ibid. pl. 89, la même scène sur un double feuillet de titre avec les trônes séparés.

Pl. 96: Tirée d'une histoire de Soliman le Magnifique. La page suivante décrit la prise de Belgrade (cf. Album Exposition de Munich pl. 40 et pl. 39).

Pl. 97: Tirée d'un épopée persane d'où proviendrait également la miniature double reproduite dans Martin (pl. 144). Celle-ci serait datée de 1590 (voir aussi Martin pl. 145 deux scènes de style semblable, au British Museum).

Pl. 98: Dessin au pinceau (voir pl. 40 et fig. 29) probablement de la même main que la figure de la page 11.

Pl. 99: Dessin au pinceau teinté. Balkhis, reine de Saba, dans un vêtement à sujets grotesques, est étendue au bord d'un ruisseau (cf. p. 10). Sur une souche d'arbre à droite Houdhoud lui apporte une lettre du roi Salomon. A droite en haut, la signature (fausse) de Behzâd. La peinture est plus récente et provient de l'école de Boukhara ou d'un maître turc influencé par elle. Martin l'attribue au peintre persan Chah Gouli.

Pl. 101: Dessin au pinceau teinté, anciennement collection Goloubew.

Pl. 102: Signature à droite sur la racine de l'arbre. Le prince (l'empereur Houmâyoun?), assis sur un tapis avec un dignitaire (Chah Tahmasp?), suit les tours de deux acrobates. La forme des turbans semble indiquer un modèle persan du temps de Chah Tahmasp. Même scène très ressemblante du maître Châhim, datée de 1567, dans un Goulistan du British Museum (Martin pl. 146) qui procède pour la composition d'un autre Goulistan de 1543, établi pour Sultan Abdelazîz Behâdir de Boukhara (Marteau-Véver pl. 14).

Sauf autre avis toutes les miniatures hindoues qui suivent sont des feuillets détachés recueillis pour la plupart dans des albums de collectionneurs.

Pl. 103: Tirée du recueil I C 24344 du Musée ethnographique de Berlin. Ce feuillet est intitulé Châh Selîm Tchichti. C'est le nom du saint ermite dans la grotte duquel naquit l'héritier si attendu de l'Empereur Akbar. C'est apparemment le futur empereur Djehangîr lui-même, qui nous est représenté ici rendant une visite au saint homme, au cours d'une chasse dans la montagne avec son fauconnier. Le Nîzami du British Museum décrit déjà une visite semblable de Chah Tahmasp chez un ermite (Martin pl. 24).

Pl. 104: Du même album. Une ancienne inscription donne le personnage pour »l'Empereur du Deccan mais sans préciser lequel, ni dans quel état, ivresse, rêve ou évanouissement, il nous est représenté.

Pl. 105: Du recueil I C 24343 (voir plus haut). Il s'agit sans doute d'un événement historique inconnu de l'auteur. Signature à gauche en bas:

»Ouvrage de Mîhr Tchand fils de Gangâ Râm«. C'est un peintre du XVIIIème qui semble avoir copié souvent des originaux des XVIème et XVIIème siècles. Du même pl. 133 sq.

Pl. 106: Même provenance que la pl. 103. Sur un chameau composé d'un pêle-mêle d'hommes et d'animaux, et conduit par un dive, trône un ange jouant de le harpe. (Cf. p. 45 et Schulz pl. 187.)

Pl. 107: Tiré d'une édition géante du Hamza Nâmeh, dont 60 feuillets écrits au verso se trouvent à Vienne. Une autre suite de peintures semblables consacrées à l'histoire de l'Emir Hamza, exécutées à la tempera sur toile, se trouve au Victoria and Albert Museum (Martin pl. 174 et 205, voir aussi Binyon); deux feuillets détachés de la même série dans la collection Sarre (cf. p. 45).

Pl. 108: Seule page conservée d'un manuscrit de Rachîd ed-dîn traduit en persan pour Akbar (voir plus haut Note à pl. 23 sq.; anciennement coll. Schulz). La scène représente la déploration de Doubou-i-Nayan, l'époux d'Alankawa. A gauche en haut, les pleureuses autour du cercueil, à droite les hommes, en bas les chevaux des hôtes funéraires. Signature digne de foi sur le bord inférieur.

Pl. 109: Anciennement coll. Schulz. Durbar ou grande réception chez Djehângir (non point chez Akbar comme l'admet Schulz) avec les portraits de 57 personnages de la cour nommés pour la plupart. Dans l'assemblée à gauche en bas un père Jésuite, à droite en haut Chah Djehân avec son fils, à gauche un fils cadet de l'empereur, au centre le prince Parwiz faisant sa révérence. Le petit tableau du baldaquin représente la Vierge Marie pour laquelle Akbar aurait eu une vénération particulière. Une signature incomplète à gauche en bas attribue cet ouvrage à un maître connu, mais sans le nommer (une lecture erronnée avait donné »mâitre Khanzadane«). On trouvera dans Martin pl. 184 un autre »Durbar« chez Chah Djehân peint par le maître Anoupchatar.

Pl. 110: Du recueil I C 24345 (voir plus haut). La scène représenterait la prière festive après le Ramadhan à Idgah, fête à laquelle l'empereur avait coutume de se rendre chaque année.

Pl. 111: Du même recueil. Le sultan des Ottomans Bayezid, fait prisonnier à la bataille d'Angora, est amené devant Timour (1402). A l'arrière-plan des fantassins, des cavaliers et le corps d'éléphants de l'empereur mongol.

Pl. 112 à 114: Du recueil I C 24355 (voir ci-dessus) qui contient une série de paysages, d'architectures, de descriptions de fêtes empruntées aux résidences impériales, ainsi qu'une série complète des portraits des empereurs de Bâber à Chah Aâlem (voir pl. 119 à 121).

Pl. 115: D'une suite de portraits de savants et poètes célèbres, dont quelques feuillets figuraient dans la vente de la collection L. Rosemberg par Sotheby, Wilkinson et Hodge à Londres (1921).

Pl. 117: D'une suite de portraits des empereurs mongols, encadrés de riches peintures marginales à figures (cf. Martin pl. 211 sq.). Akbar y paraît une deuxième fois dans la même pose mais dans un autre costume.

Pl. 119 à 121: Cf. supra note à pl. 112 à 114.

Pl. 122: L'émir Ahmed (1747—1773) se promenant dans son jardin suivi de deux serviteurs portant le narghilé et l'éventail de plumes de paon.

Pl. 123: Personnage inconnu.

Pl. 124: Le personnage est nommé et appartenait peut-être à la cour de Chah Djehân, mais nous n'en savons pas plus.

Pl. 125: Du recueil I C 34343. Une princesse mongole entourée de servantes, assise sur la terrasse du palais par un beau coucher de soleil.

Pl. 126: Ce motif revient fréquemment dans les miniatures, en particulier dans l'album ci dessus. Dans l'œuvre de Valentyn (Beschryving van Groot Jav Tome IV, Dordrecht et Amsterdam 1726) on trouve sous la lettre M. une gravure fort ressemblante à notre planche et qui prétend être le portrait authentique de Rana Deva, fille du Rana d'Oudhaipour. Cette dame aussi fière que belle, un jour de 1654 que son mari, partisan de Dara Chikoh contre Aurangzib, avait été battu et voulait se réfugier chez elle, lui fit fermer au nez les portes de son château.

Pl. 127 et 128: Recueil I C 24346 dans lequel les divers modes musicaux (râg) se trouvent personnifiés (cf. Coomaraswamy).

Pl. 130a: (Comme pl. 127 sq.).

Pl. 130b: Dans un paysage de marais, le poète amoureux est assis sur un arbre, appuyé sur un lion. Leila est à genoux devant lui, et des servantes apportent des aliments (cf. pl. 59).

Pl. 131: Recueil I C 24343.

Pl. 133: Recueil I C 24344. Vichnou le dieu bleu aux quatre bras, portant la massue, la coquille, le disque et le lotus, et son épouse Lakchmi, planent

au dessus des terres, montés sur le fantanstique oiseau Garouda. Signature à gauche en bas (cf. pl. 105).

Pl. 134: Recueil I C 24343. Une princesse hindoue reconnaissable à son nimbe rend son culte au lingam, symbole de la nature créatrice, sous lequel on révère Çiva (Mahadeva) dans certaines sectes de l'Inde. Signé à gauche en bas comme pl. 133 et 105.

Pl. 135: Recueil I C 24344. Cette charmeuse de serpents est évidemment une variété de Râgini (voir note à pl. 127 sq.).

Pl. 136: Tiré d'un album qui contient d'autres feuillets de ce maître (cf. page 37). Signé à gauche au dessus du papillon et daté de 1063 de l'Hégire.

Pl. 137: Très proche d'une peinture de gazelle, propriété de la comtesse de Béarn, signée Mourad (Marteau-Véver pl. 164).

Pl. 138: Recueil I C 24344.

Pl. 140: Le personnage représente sans doute Sultan Ibrahim Edhem, ancien roi de Balkh, qui se retira au désert où la légende veut qu'il ait été servi par des anges. Autres paysage nocturnes dans l'ouvrage de Binyon.

Pl. 141: Imité peut-être d'une miniature flamande vers 1520.

Pl. 142: Recueil I C 24344. La Vierge accommodée au goût hindou donne le sein à l'enfant, à côté d'elle un saint lit dans un livre. En bas deux Européens mis à la mode du XVIème siècle boivent. Peut-être s'agit-il d'une parodie du culte chrétien.

Pl. 143: Krishna retourne à Brindaban avec son troupeau de vaches, accompagné de gopis musiciennes et joyeusement acclamé par d'autres. Dans un pavillon de l'arrière-plan le vieux Nand. En couleurs dans Coomaraswamy pl. 51.

Pl. 145: L'armée de singes et d'ours de Rama campée devant la forteresse. Vibhisana amène Souka et Sarana captifs devant Rama, qu'entourent les chefs des ours et des singes. En couleurs dans Coomaraswamy pl. 21.

Pl. 147: Krishna a vaincu le serpent Kaliya dans les tourbillons du fleuve; les Nagini, femmes du roi-serpent, implorent le vainqueur pour lui; sur le rivage la foule inquiète du sort de Krishna. En couleurs dans Coomaraswamy pl. 53.

Pl. 150b: Légende hindoue analogue à la fable d'Orphée. L'éxécution se rapproche de l'école mongole.

Pl. 151: Trois femmes se baignent dans un lac, observées par un jeune homme caché dans la futaie.

Pl. 154: A leurs pantalons on reconnaît ici des Mahométans, les Hindous portant la jupe, mais certaines particularités, comme le coloris, indiqueraient plutôt l'école des Radjput que celle de Delhi.



Indes, vers 1700 *Staatliche Museen, Berlin*

Planches 1 à 22

La miniature arabe en Mésopotamie

et son rayonnement

aux XIIIème et XIVème siècles



Mésopotamie, début du XIIIe siècle — *L'horloge de Djazari* — *Museum of Fine Arts, Boston*



Mésopotamie, début du XIIIe siècle — *Coll. Mutiaux, Paris*

Le pendule aux paons



Mésopotamie, XIIIe siècle — *Bibliothèque de l'Etat, Munich*

La fable du trésor



Mésopotamie, milieu du XIIIe siècle — *Le médecin secourable* — *Bibliothèque de l'Etat, Vienne*

Mésopotamie, daté de 1222 ap. J.-C. *Abdallah ibn el-Fadhl* *Anc[t] coll. Martin, Stockholm*

La mixture

4



Mésopotamie, daté de 1222 ap. J.-C. — *Abdallah ibn el-Fadhl* — *Coll. Sarre, Berlin*

Erasistratos et son famulus



Mésopotamie, daté de 1222 ap. J.-C. *Abdallah ibn el-Fadhl* *Anc^t coll. Martin, Stockholm*

Guerrier et médecin

M[illegible], vers 12[illegible]

Promenade en gondole

Musée asiatique, Petrograd



Mésopotamie, vers 1230 — *La halte* — *Musée asiatique, Pét*



Mésopotamie, vers 1230 — *La caravane* — *Musée asiatique, Petrograd*

9



Mésopotamie, vers 1230 — *Boutique de barbier* — *Musée asiatique, Petrograd*



Mésopotamie, vers 1230 — *Le juge* — Musée asiatique, Petrograd



Mésopotamie, daté de 1237 ap. J-C. — *Yahya ibn Mahmûd* — *Bibliothèque nationale, Paris*

Porte-étendards et hérauts



Mésopotamie, daté de 1237 ap. J.-C. *Yahya ibn Mahmûd* *Bibliothèque nationale, Paris*

Cortège nuptial



Mésopotamie, daté de 1262 ap. J.-C. *Fable d'animaux* *Coll. Dyson Perrins, Malvern*



Mésopotamie, daté de 1296 ap. J.-C. *Faucon* *Coll. Pierpont Morgan, New-York*



Mésopotamie, daté de 1296 ap. J.-C. *Coll. Pierpont Morgan, New-York*

Caïn et Abel (?)



Mésopotamie, daté de 1296 ap. J.-C. *Le tueur de dragon* *Coll. Pierpont Morgan, New-York*



Mésopotamie, daté de 1296 ap. J.-C. — *Couple d'éléphants* — *Coll. Pierpont Morgan, New-York*



Mésopotamie, daté de 1333 ap. J.-C. — *Prince sur son trône* — *Bibliothèque de l'Etat, Vienne*



Mésopotamie, daté de 1333 ap J.-C. La visite du malade *Bibliothèque de l'Etat, Vienne*

18



Inde (?), daté de 1236 ap. J.-C. — *Le Sultan et sa cour* — *Coll. Vignier, Paris*



Perse (?), vers 1300 *Fables d'animaux* *Bibliothèque du Sultan, Constantinople*



Perse (?), vers 1300 *Fables d'animaux* *Bibliothèque du Sultan, Constantinople*



Syrie, daté de 1367 ap. J.-C. *Anges* *Bibliothèque de l'Etat, Munich*

Planches 23 à 47

La peinture mongole dans le Turkestan occidental et la Perse

aux XIVème et XVème siècles



Turkestan ouest, daté de 1314 ap. J.-C. *»Aux montagnes hindoues«* *R. Asiatic Society, Londres*



Turkestan ouest, daté de 1314 ap. J.-C. — *La mission d'Alì et Hamza* — *R. Asiatic Society, Londres*



Turkestan ouest, daté de 1314 ap. J.-C. *Aux montagnes »hindoues«* *R. Asiatic Society, Londres*



Turkestan ouest, daté de 1314 ap. J.-C. *La tasse merveilleuse* *R. Asiatic Society, Londres*

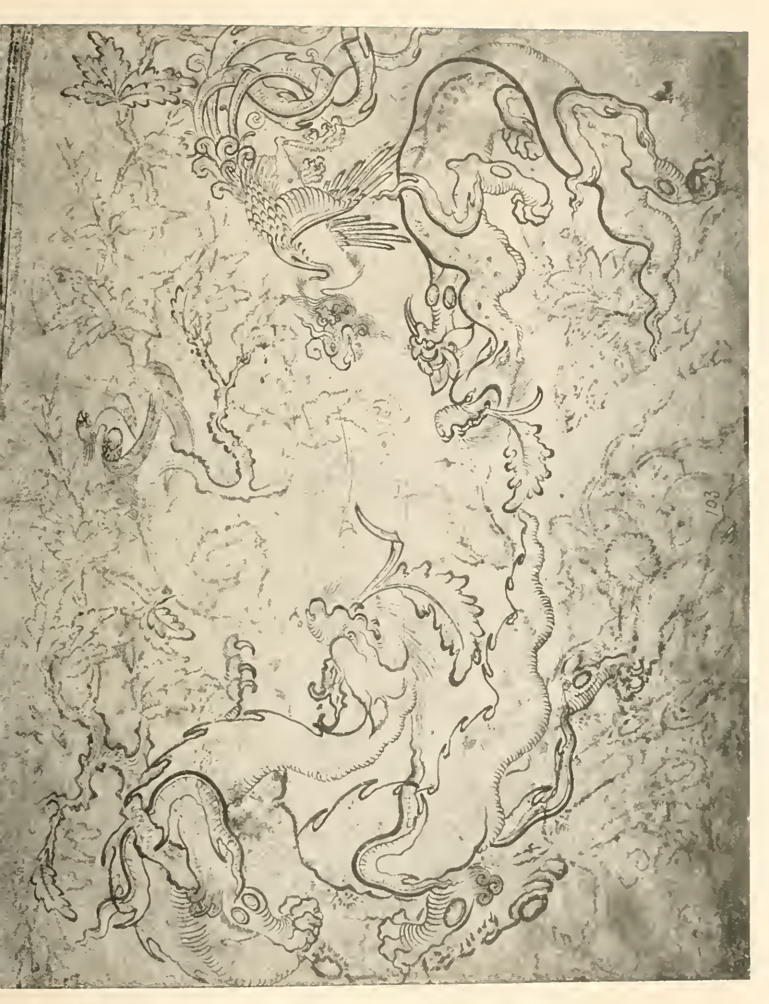


Turkestan ouest, daté de 1314 ap. J.-C. — *L'arbre sacré de Bouddha* — *R. Asiatic Society, Londre.*

27



Turkestan ouest, XIVe siècle — *Motif chinois* — *Bibl. du Sultan, Constantinople*



Turkestan ouest, XIVe siècle — *Motif chinois* — *Bibl. du Sultan, Constantinople*

Turkestan ouest, vers 1400 *Motif chinois* *Bibl. du Sultan, Constantinople*

Turkestan ouest, vers 1400

Motif chinois

Bibl. du Sultan, Constantinople



Turkestan ouest, vers 1400 *Dragon et Simurg* *Bibl. du Sultan, Constantinople*



Perse, vers 1400 — *L'Archange Israfil* — *Coll. Sarre, Berlin*





Perse, vers 1400 — *Coll Sarre, Berlin*

Bête fabuleuse et Sagittaire



Perse, vers 1396 ap. J.-C. *Djunaid Sultâni* *British Museum, Londres*

Le combat singulier



Perse, XIVe siècle — *Bahram Gûr à la chasse* — *Coll. Demotte, Paris*



Perse, vers 1400 — Combat équestre — *Bibl. du Sultan, Constantinop.*

37



Perse, début du XVe siècle Courtisans *Coll. Cl. Anet, Paris*

DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLOGY



Perse ou Chine, début du XVe siècle — *Khosrau et Chirin* — *Museum of Fine Arts, Boston*



Perse, vers le milieu du XVe siècle — *Musée des Arts décoratifs, Paris*

Humay et Humâyun



Perse, vers le milieu du XVe siècle *Bibl. du Sultan, Constantinople*

Le miroir du monde



Perse, milieu du XVe siècle — *Le sommeil de Rustem* — *Anc^t coll. Martin, Stockholm*



Perse, milieu du XVe siècle — *La victoire de Rustem* — *Kunstgewerbemuseum Leipzig*



Perse, vers la fin du XVe siècle — *Coll. Jeuniette, Paris*

La salutation



Perse, daté de 1463 ap. J.-C. *Khosrau devant le château de Chirin* Museum of Fine Art Boston



Turkestan ouest, vers 1500 Ours *Museum of Fine Arts, Boston*



Turkestan ouest, vers 1500 *Au Paradis* *Col. Sarre, Berlin*

Planches 48 à 92

La miniature persane de Behzâd à Rizâ Abbâsi

du XVe au XVIIe siècle



Perse, daté de 1467 ap. J.-C. *Behzâd* *Museum of Fine Arts, Boston*

Réception chez Timour



Perse, daté de 1467 ap. J.-C. | *Behzâd* | *Museum of Fine Arts, Boston*

Assaut d'une forteresse



Perse, daté de 1467 ap. J.-C. *Behzād* *Museum of Fine Arts, Boston*

Attaque de cavalerie

50



Perse, daté de 1467 ap. J.-C. *Behzâd* *Museum of Fine Arts, Boston*

Construction d'une mosquée



Perse, daté de 1494 ap. J.-C. *Behzad* *British Museum, Londres*

Construction d'une mosquée



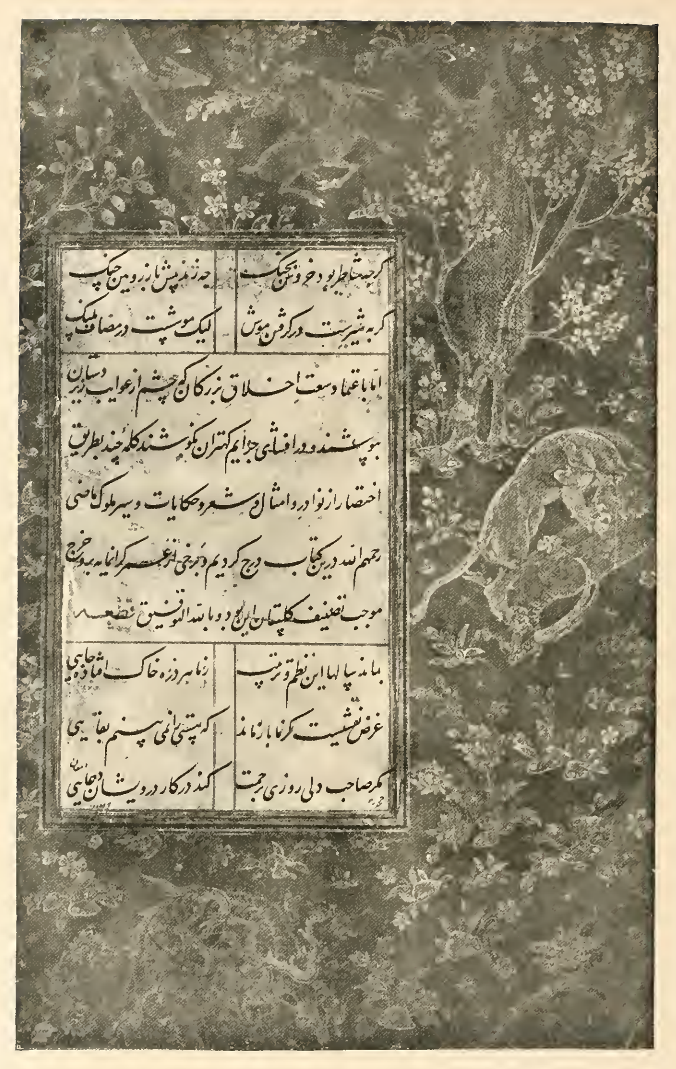
Perse, début du XVIe siècle — *Behzâd* — *Bibliothèque de l'Etat, Petrograd*

Leila et Madjnûn



Perse, vers 1500 — *Behzâd (?)* — *Coll. Doucet, Paris*

Captif de haut rang

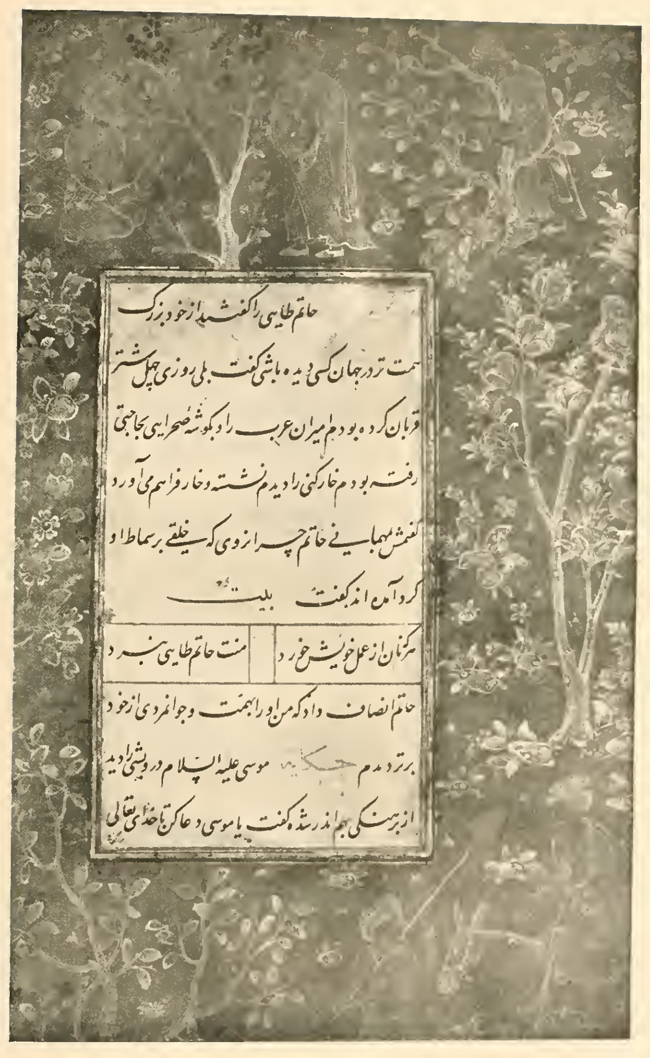


گرچه شاطر بود خروس بجنگ | چه زند پیش باز رویین چنگ
گربه شیر است در گرفتن موش | لیک موش است در مصاف پلنگ

اما باعتماد وسعت اخلاق بزرگان که چشم از عوایب زیردستان بپوشند و در افشای جرایم کهتران نکوشند کلمه‌ای چند بطریق اختصار از نوادر و امثال و شعر و حکایات و سیر ملوک ماضی رحمهم الله درین کتاب درج کردیم و برخی از عمر گرانمایه بر او خرج موجب تصنیف کلستان این بود و بالله التوفیق قطعه

بماند سالها این نظم و ترتیب | ز ما هر ذره خاک افتاده جایی
غرض نقشیست کز ما باز ماند | که هستی را نمی‌بینم بقایی
مگر صاحبدلی روزی برحمت | کند در کار درویشان دعایی

Perse, début du XVIe siècle *Enluminures marginales* *Kunstgewerbemuseum, Leipzig*



حاتم طایی را گفتند از خود بزرگ
همت تر در جهان کسی دیده باشی گفت بلی روزی چهل شتر
قربان کرده بودم امیران عرب را و بگوشه صحرایی بحاجتی
رفته بودم خارکنی را دیدم نشسته و خار فراهم می آورد
گفتمش بمهمانی حاتم چرا نروی که خلقی بر سماط او
گرد آمده اند گفت   بیت

هر که نان از عمل خویش خورد	منت حاتم طایی نبرد

حاتم انصاف داد که من او را بهمت و جوانمردی از خود
برتر دیدم   حکایت   موسی علیه السلام درویشی را دید
از برهنگی بریگ اندر شده گفت یا موسی دعا کن تا خدای تعالی

Perse, début du XVIe siècle   *Enluminures marginales*   *Kunstgewerbemuseum, Leipzi*



Perse, vers 1500 *Agâ Mirek (?)* *Coll. L. Cartier, Paris*

Portrait de jeune fille



Perse, daté de 1539 ap. J.-C. *Agâ Mirek (?)* *British Museum*

Assomption de Mahomet



Perse, daté de 1537 ap. J.-C. *Sultân Mohammed (?)* *Baron Ed. Rothschild, Paris*

Rustem capturant le cheval Rekhch



Perse, milieu du XVIe siècle — *Sultân Mohammed (?)* — *Coll. Migeon, Paris*

Chasse au faucon



Perse, vers 1530 — *Sultân Mohammed* — *Coll. H. Vever, Paris*

Shah Tahmasp (?)



Perse, vers 1530 — *Sultân Mohammed* — *Museum of Fine Arts, Boston*

Portrait de prince



Perse, vers 1530 *Bibliothèque de l'Etat, Petrograd*

Sultân Mohammed (?)

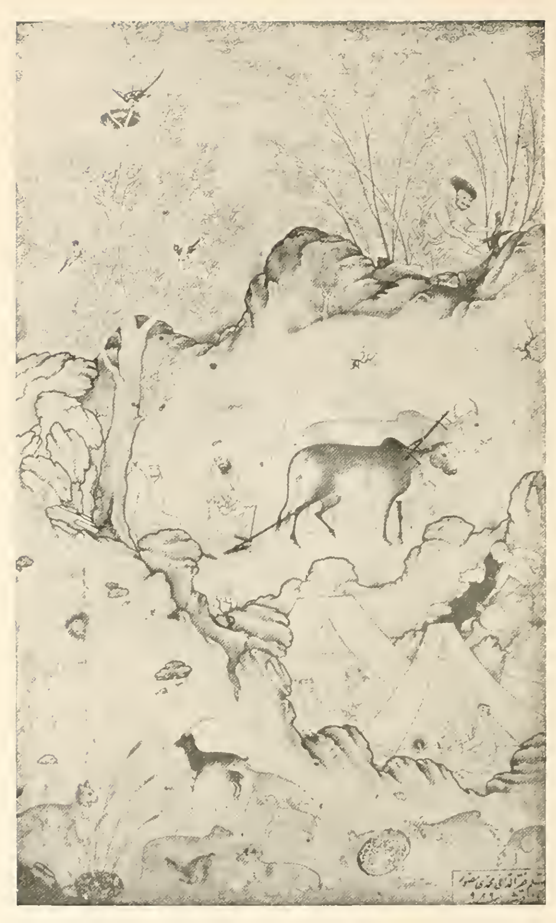
Portrait de prince



Perse, milieu du XVIe siècle — *Museum of Fine Arts, Boston*

Ustâd Mohammedi (?)

Portrait d'officier



Perse, daté de 1578 ap. J.-C. *Louvre, Paris*

Ustâd Mohammedi

Vie champêtre



Perse, milieu du XVIe siècle *Bibliothèque de l'État, Petrograd*

Ustád Mohammedi

Musique et danse



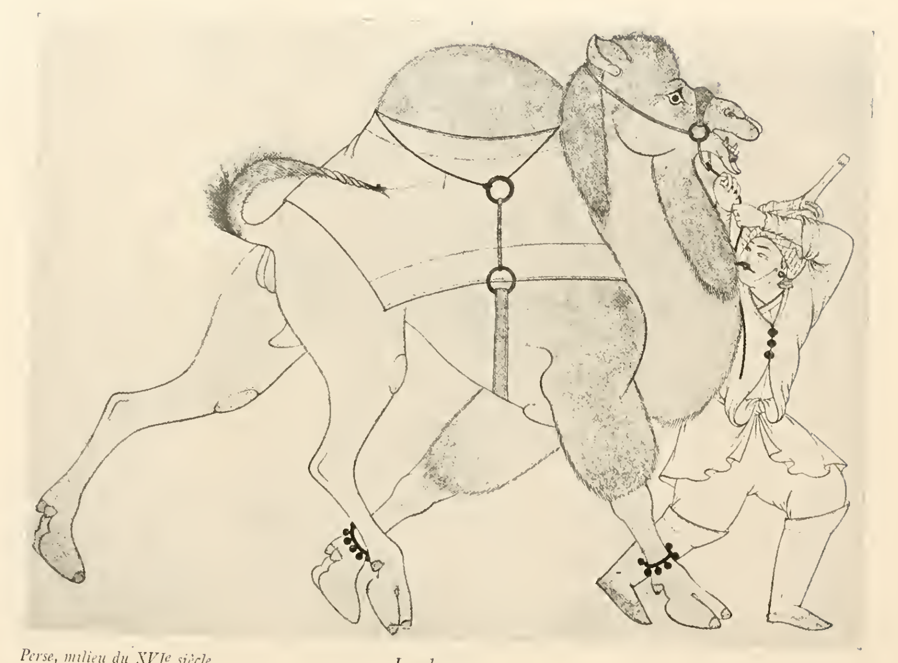
Perse, milieu du XVIe siècle — *Museum of Fine Arts, Boston*

Ustâd Mohammedi (?)

Les amants



Perse, milieu du XVIe siècle *Khosrau découvrant Chirin* *C. [illegible]. Duc[illegible], Par[illegible]*



Perse, milieu du XVIe siècle — *Le chameau* — *Coll. Ch. Ricketts, Londres*

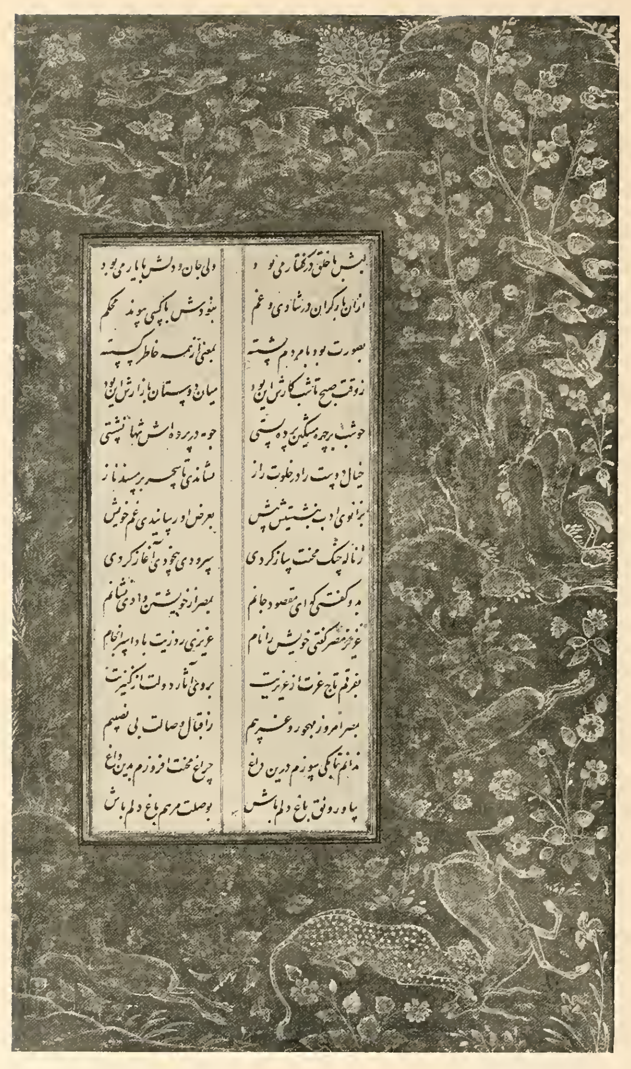
Perse, milieu du XVIe siècle *Kunstgewerbemuseum, Leipzig*

Ustâd Abdallah



Perse, milieu du XVIe siècle
Scheikhzâdeh Mahmûd

Bibl. du Kunstgewerbe-museum, Berlin



Perse, daté de 1537 ap. J.-C. *Coll. Sarre, Berlin*

Enluminures marginales



Perse, milieu du XVIe siècle — *Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg*

Combat d'animaux



Perse, milieu du XVIe siècle — *Bibl. du Sultan, Constantinople*

Scènes de chasse



Perse, fin du XVIe siècle — *Coll. Pierpont Morgan, New-York*

L'élégant



Perse, fin du XVIe siècle — *Coll. Pierpont Morgan, New-York*

Le fauconnier



Perse, vers 1600 *Bibliothèque nationale, Paris*

Aqā Rizā

Le bouquet de fleurs



Perse, vers 1600 *Coll. Koechlin, Paris*

Scheikh Mohammed

Le poème



Perse, XVIIe siècle — *Coll. Jeuniette, Paris*

Rizâ Abbâsi

La lettre



Perse, daté de 1631 ap. J.-C. *Coll. Marquet de Vasselot, Paris*

Rizâ Abbâsi

Couple d'amants



Perse, daté de 1629 ap. J.-C. *Rizâ Abbâsi* *Coll. Sarre, Berlin*

Couple d'amants



Perse, XVIIe siècle — *Rizâ Abbâsi* — *British Museum, Londres*

La mort du savant



Perse, XVIIe siècle *Rizâ Abbâsi* *Coll. Sarre, Berlin*

Déploration du Christ



Perse, XVIIe siècle *Bibliothèque de l'Etat, Petrograd*

Rizâ Abbâsi

Le chevrier



Perse, XVIIe siècle — Esquisse — *Coll. Sarre, Berlin*



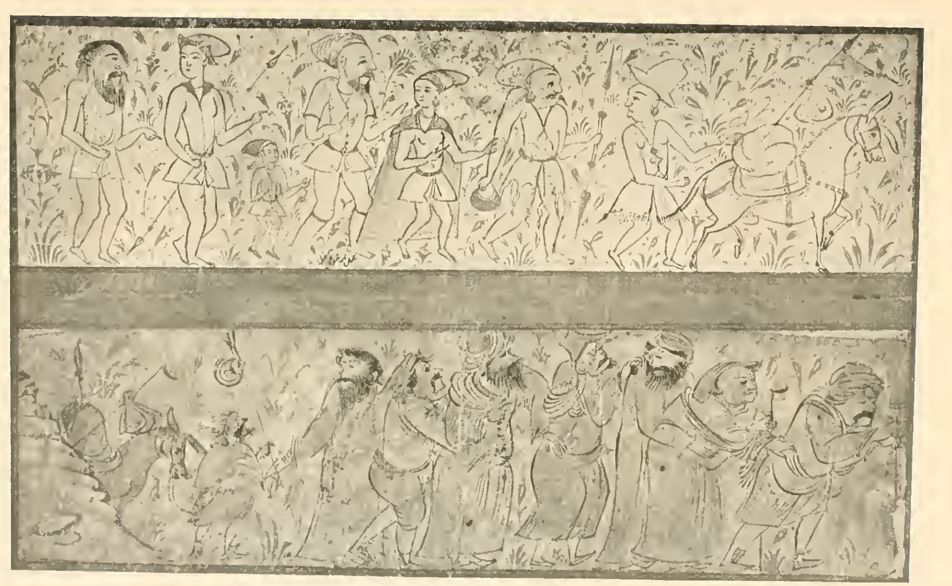
Perse, daté de 1634 ap. J.-C. — *Rizâ Abbâsi* — *Coll Sarre, Berlin*

Paysage



Perse, daté de 1631 ap. J.-C. — *Du Maître Rizâ Abbâsi* — *Bibliothèque de l'Etat. Petrograd*

Les serpents



Perse, XVIe siècle

De deux Maîtres différents

En haut: Les voyageurs

En bas: Les aveugles

Coll. Sarre, Berlin



Perse, XVIIe siècle *Musées de l'Etat, Berlin*

Habibullah de Mechhed

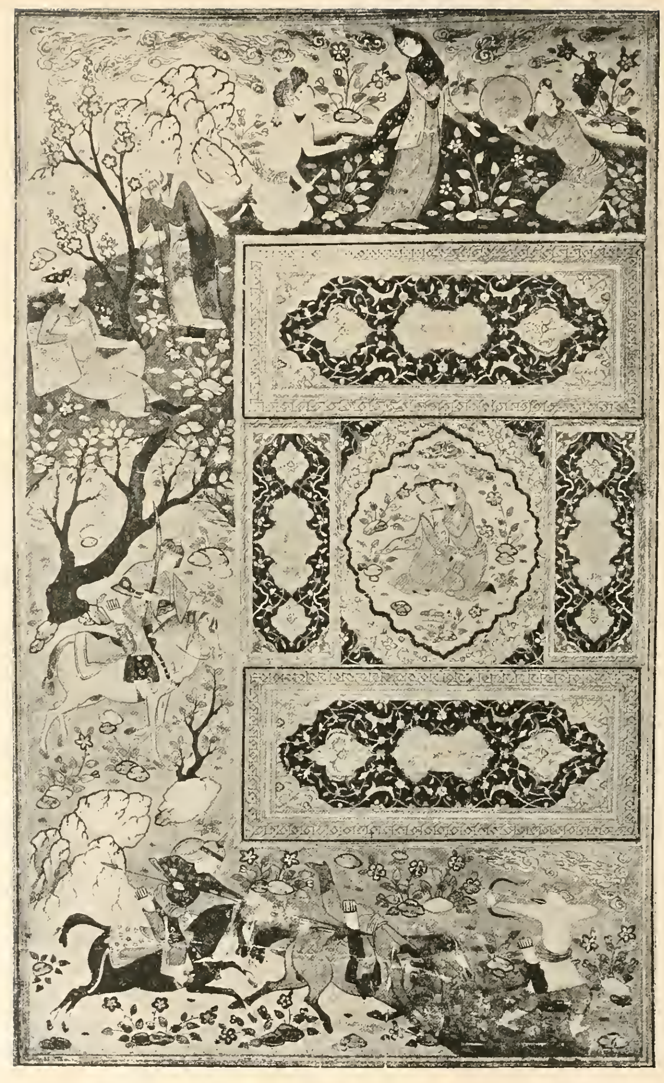
Le guerrier



Perse, XVIIe siècle — *Bibl. du Kunstgewerbemuseum, Berlin*

Rizâ Abbâsi (?)

La belle Chirin



Perse, XVIIe siècle — *Coll. Véver, Paris*

Feuille de titre avec enluminure marginale



Perse, daté de 1626 ap. J.-C. *Anct. coll. Schulz, Berlin*

Schâh Qâsim

Chirin en voyage



Perse, fin du XVIIe siècle *Musée Czartorysky, Cracovie*

Moh. Qâsim

Les poètes Hâfiz et Saadi



Perse, vers 1700 *Kunstgewerbemuseum, Leip*

Moh. Ali

Le poète Hâfiz

Planches 93 à 101

La miniature turque

du XVe au XVIIe siècle

Turquie (ou Turkestan ouest), vers 1400 — *Scène de combat* — Bibl. du Sultan Constantinople



Turquie (?), XVe siècle *Les trois princesses* *Coll. Marteau, Paris*



Turquie, XVIe siècle — *Salomon et la reine de Saba* — *Coll. [illegible]r, Par[illegible]*



Turquie, XVIe siècle *Bibl. du Sultan, Constantinople*

Le siège de Belgrade (1521)



Turquie, XVIIe siècle *Anct coll. L. Rosenberg, Pari*

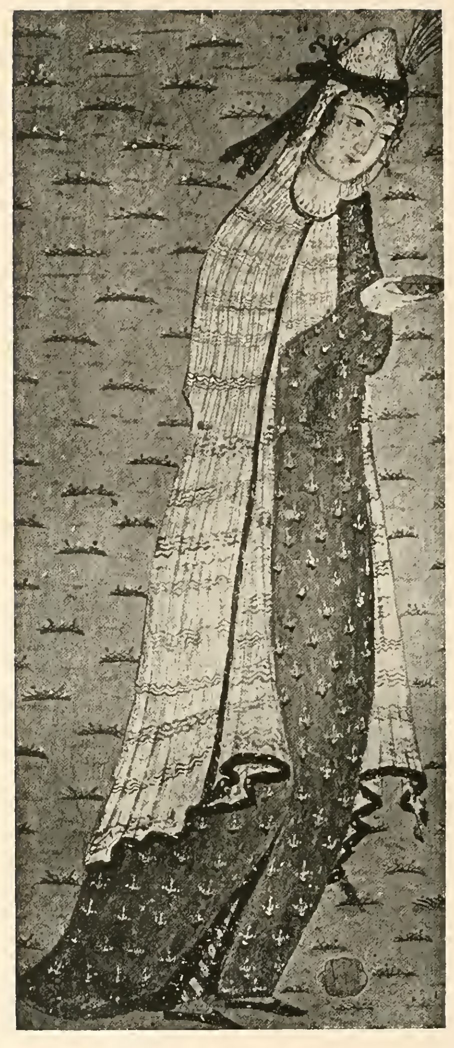
La trompette aux sept voix



Turkestan ouest ou Turquie, XVe siècle — *Dragons chinois* — *Coll. Ch. Ricketts, Londres*



Turkestan ouest, milieu du XVIe siècle *La reine de Saba* *Coll. Cl. Anet, Paris*



Turquie, XVIe siècle — *Coll. M. Sears, Boston*

Wali Djân

Portrait de femme



Perse ou Turquie, vers 1600 — *Museum of Fine Arts, Boston*

Danseuse

Planches 102 à 142

La miniature dans les Indes sous les Empereurs Mongols

du XVI[e] au XVIII[e] siècle



Inde, XVIe siècle *Baldjid* *Coll. Stchoukin, Moscou*

Les acrobates



Inde, vers 1600 *La visite à l'ermite* *Musées de l'Etat, Berlin*



Inde, XVIIe siècle — *La sieste* — *Musées de l'Etat, Berlin*



Inde, vers 1600 *Mihr Tchand* *Musées de l'Etat, Berlin*

La visite du prince



Inde, vers 1600 *Le chameau fantastique* *Musées de l'Etat, Berlin*



Inde, XVIe siècle — *Débarquement* — *Musée des Arts industriels, Vienne*



Inde, XVIe siècle — *Basâwan* — *Kunstgewerbemuseum, Leipzig*

Déploration de Dubun-i-Nayan



Inde, XVIIe siècle — *Museum of Fine Arts, Boston*

Djehângir et sa cour



Inde, XVIIe siècle — *Musées de l'Etat, Berlin*

Prière solennelle de l'Empereur Djehângir



Inde, XVIIIe siècle — *Le Sultan Bayezid devant Timour* — *Musées de l'Etat, Berlin*

Inde XVIIIe siècle

Partie de polo à la cour du Grand-mogol

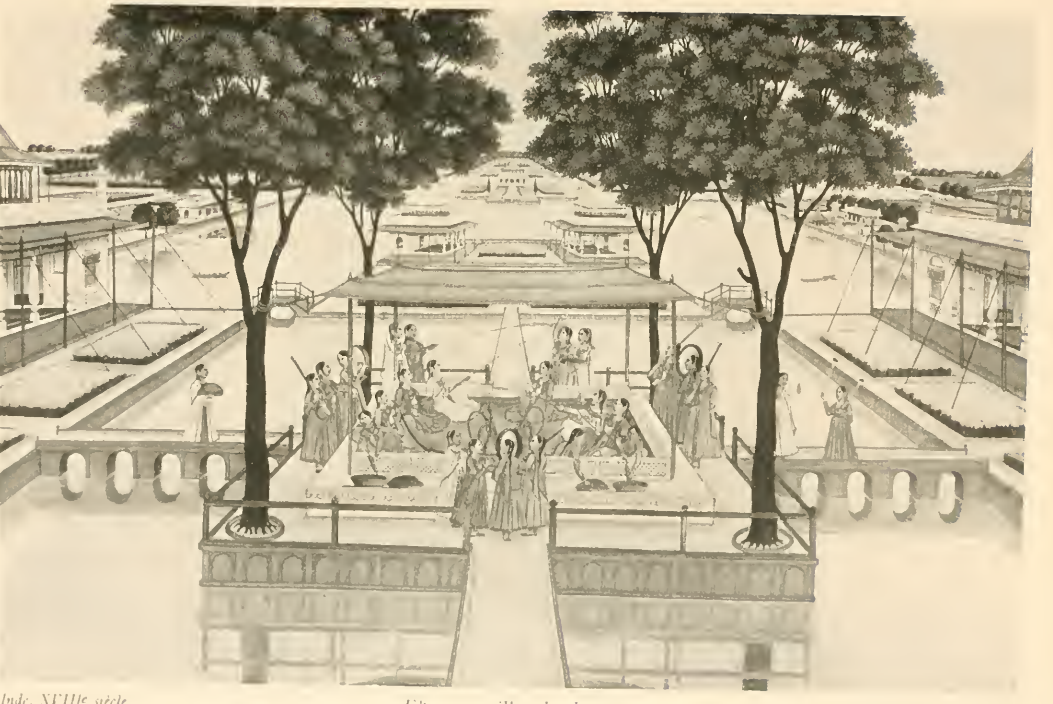
Musées de l'Etat, Berlin

112

Inde, XVIIIe siècle

Banquet au palais impérial

Musées de l'Etat, Berlin



Inde, XVIIIe siècle — *Fête au pavillon des dames* — *Musées de l'Etat, Berlin*

114



Inde, vers 1600 *Coll. de Némes, Budapest*

Portrait de savant



Inde, XVIIe siècle — *Musée de l'État, Berlin*

L'Empereur Djehângir



Inde, XVIIe siècle *L'Empereur Akbar* *Collection Demotte, Paris*



Inde, XVIIe siècle — *Collection Ch. Read, Londres*

Shah Djehan avec un savant



Bâber
1526—30



Humâyûn
1530—56



Akbar
1556—1605



Djehângir
1605—28

Inde, XVIIIe siècle

Portraits de



Shâh Djehân
1628—59



Aurangzib ('Aâlemgir I.)
1659—1707



Behâdur Shâh
1707—12



Farrukh Siyar
1713—19

npereurs Mongols

Musées de l'E at, Ber in



Mohammed Shâh
1719—48



Ahmed Shâh
1759—1806



'Aâlemgîr II.
1754—59



Shâh 'Aâlem
1759—1806

Suite à pl. 120



Inde, milieu du XVIIIe siècle *Bibl. du Kunstgewerbemuseum, Berlin*

L'Emir d'Afghanistan



Inde, XVIIe siècle — *Portrait de cavalier* — *Musées de l'Etat, Berlin*



Inde, XVIIe siècle — *Bibl. du Kunstgewerbemuseum, Berlin*

Portrait de Kheirat Khân



Inde, vers 1700 — Princesse Mongole — *Musées de l'Etat, Berlin*



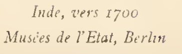
Inde, vers 1700 *Rama Dewa* *Bodleian Library, Oxford*



Colloque nocturne



Les époux



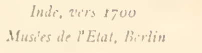
Inde, vers 1700
Musées de l'Etat, Berlin



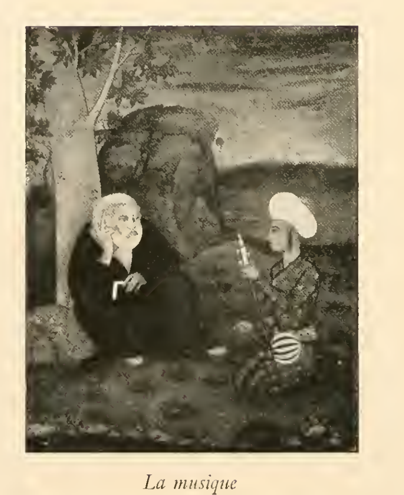
Charmeuse



Musicienne



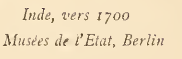
Inde, vers 1700
Musées de l'Etat, Berlin



La musique



Jeune fille au bord du ruisseau



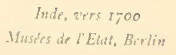
Inde, vers 1700
Musées de l'Etat, Berlin



Le combat



Leila et Madjnûn



Inde, vers 1700
Musées de l'Etat, Berlin



Inde, vers 1700 *Musées de l'Etat, Berlin*

La chambre à coucher



Inde, XVIIIe siècle *Collection Sarre, Berlin*

Toilette du matin



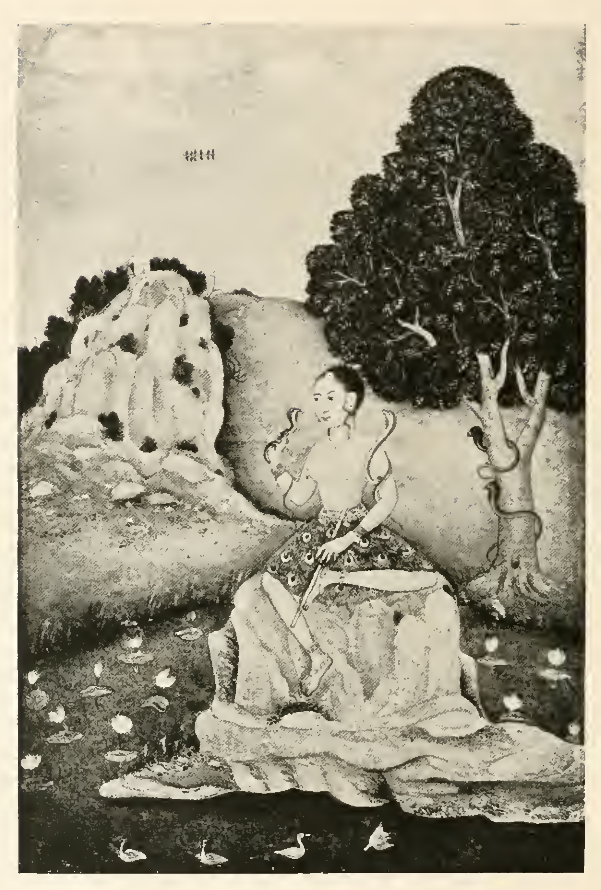
Inde, XVIIe siècle *Mihr Tchand* *Musées de l'Etat, Berlin*

Le vol de Vishnou



Inde, XVIIe siècle — *Mihr Tchand* — *Musées de l'Etat, Berlin*

L'offrande au lingam



Inde, vers 1700 *La charmeuse* *Musées de l'Etat, Berlin*



Inde, daté de 1652 ap. J.-C. *Schafî 'Abbâsi* *Bibliothèque de l'Etat, Petrograd*

Oiseau et fleurs



Inde, VIe siècle *Murâd* *Musées de l'Etat, Berlin*

Gazelles



Inde, vers 1700 *Musées de l'Etat, Berlin*

Etudes d'animaux



Inde, vers 1700 *Paysage* *Musées de l'Etat, Berlin*



Inde, XVIIe siècle — *Les génies chez l'ermite* — Collection Read, Londres



Inde, XVIIe siècle — *Collection Sarre, Berlin*

Sujet chrétien



Inde, XVIIe siècle *Musées de l'Etat, Berlin*

Sujet chrétien

Planches 143 à 154

Miniatures hindoues du Radjputana

de 1700 à 1800 environ



Inde, XVIIIe siècle *Collection Coomaraswamy, Boston*

Le divin berger

Fragment de la pl. 143

144



Fragment de la pl. 145

146



Inde, vers 1700 — *Le siège de Lanka* — *Collection Coomarasvamy, Boston*



[illegible], XVIIIe — *Légende de Kaliya* — *Collection Coomaraswamy, Boston*



Inde, XVIIIe siècle *Collection Coomarasvamy, Boston*

Radha et Krichna sous la pluie



Inde, fin du XVIIIe siècle *Collection Coomaraswamy, Boston*

La toilette de Radha



Inde, XVIIIe siècle *Coll. Sarre, Berlin*



Inde, XVIIIe siècle *Air de flûte* *Musées de l'Etat, Berlin*



Inde, vers 1700 Femmes au lac *Bodleian Library, Oxford*



Inde, XVIIIe siècle *Collection Sarre, Berlin*

Elévation



Inde, XVIIIe siècle *Collection Sarre, Berlin*

Jeune Hindoue



Inde, XVIIIe siècle *Collection Sarre, Berlin*

Les amies

Imprimerie Fr. Richter G. m. b. H., Leipzig

815

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

